



**Universidade de Brasília**

**Instituto de Letras**

**Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução**

**Bacharelado em Letras/Francês**

**Estágio de Bacharel em Francês**

**ANNE LOUISE DIAS**

**A MORTE COMO QUEDA INEXORÁVEL:  
UM ESTUDO DO CONTO *UNE DESCENTE* DE GABRIELLE WITTKOP**

**PROFA. DRA. JUNIA REGINA DE FARIA BARRETO**

Brasília – DF

2º/2013

ANNE LOUISE DIAS

09/0021622

**A MORTE COMO QUEDA INEXORÁVEL:**

**um estudo do conto *Une descente* de Gabrielle Wittkop**

Monografia apresentada ao Departamento de  
Teoria Literária e Literatura como pré-requisito  
obrigatório para a aprovação na disciplina  
Estágio de Bacharel em Francês.

Orientadora: Dra. Junia Regina de Faria Barreto

Brasília – DF

2º/2013

## AGRADECIMENTOS

Antes de tudo, ao Departamento de Línguas Estrangeiras e Tradução Departamento de Teoria Literária e Literaturas;

À professora Junia Regina de Faria Barreto, primeiramente, por me acompanhar em minha própria trajetória e por me permitir trilhar meus mil caminhos, e, sobretudo, por aceitar fazer a orientação de tal trabalho;

Aos professores Augusto Rodrigues da Silva Junior e Ana Rossi que gentilmente aceitaram o convite para compor a banca examinadora;

Aos meus amigos espalhados por esse Brasil: em cada cidade deixei um pedaço do que sou e vocês me deram outros que fazem hoje parte de mim. Agradeço a força, o companheirismo e a amizade que me deram certeza para continuar. Aos que habitam junto a mim, Samara, Anne Caroline, Carolina, Helena, Kami, e tantos outros, obrigada por transformarem Brasília em berço.

Por fim, gostaria de agradecer à minha mãe e à minha família por me suportarem, em tantos sentidos, durante tantos anos;

Death has a hundred hands and walks a thousand ways.

ELIOT, T.S. *Murder in the Cathedral*.

## RESUMO

Esta monografia tem como objetivo principal abordar o conto *Une descente* (1995) da autora francesa Gabrielle Wittkop através do entendimento de uma escritura da queda. Perpassando os campos da psicanálise, sobretudo com Freud e Szondi, e o da filosofia, com Schopenhauer e Nietzsche, procuramos desvelar um destino fatal imbuído na construção do protagonista Seymour. Destino tal que evoca a problemática da liberdade humana e o modo pelo qual o homem contemporâneo é capaz de lidar e de se enveredar pelos caminhos da vida que levam, inevitavelmente, à morte. Buscamos, portanto, compreender como tal movimento de confronto do destino inexorável dar-se-á na literatura de Wittkop, por meio do protagonista de *Une descente*.

Palavras-chave: Gabrielle Wittkop – conto – queda – morte - destino

## RÉSUMÉ

Cette monographie a comme objectif principal aborder la nouvelle *Une descente* (1995) de l'auteure française Gabrielle Wittkop par la compréhension d'une écriture de la chute. Traversant les champs de la psychanalyse, surtout avec Freud et Szondi, et la philosophie de Schopenhauer et de Nietzsche, nous cherchons à dévoiler un destin fatal imprégnée dans la construction du protagoniste Seymour. Destin tel qui évoque la problématique de la liberté humaine et la manière dont l'homme contemporain est en mesure de faire face et de se lancer sur les chemins de la vie qui conduisent inévitablement à la mort. Nous voudrions, alors, comprendre comment un tel mouvement de confrontation du destin inexorable aura lieu sur la littérature de Wittkop à travers du protagoniste d'*Une descente*.

Mots-clés: Gabrielle Wittkop - nouvelle - chute – mort - destin

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>8</b>
<b>CAPÍTULO 1 – Do que é o riso e de como se dá o seu funcionamento</b>	<b>12</b>
1.1 O cômico: A essência do riso humano	12
1.2 A lógica do humor	17
<b>CAPÍTULO 2 – De como o riso foi tratado na transição entre Idade Média e Renascimento e de como se constituiu o riso grotesco</b>	<b>23</b>
2.1 O riso Medieval e Renascentista	23
2.2 O riso grotesco	28
<b>CAPÍTULO 3 – De como a alimentação funciona como princípio do riso grotesco e de como esse agente é representado em <i>Gargantua</i></b>	<b>34</b>
3.1 A alimentação como princípio grotesco	34
3.2 O riso grotesco no banquete <i>Gargantuesco</i>	38
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>44</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>46</b>

## INTRODUÇÃO

Nascida Gabrielle Ménardeau em Nantes na França, Wittkop foi escritora, ensaísta, historiadora e jornalista para o *Frankfurter Allgemeine Zeitung*<sup>1</sup>, e uma figura curiosa no mundo literário moderno. Bissexual, ela casou-se com Justus Franz Wittkop, alemão desertor homossexual, vinte anos mais velho do que ela, a quem seguiu ilegalmente à Alemanha, onde viveria até seu suicídio, aos 82 anos, em 2002. Seu marido também escolheu encerrar a vida anos antes, ato encorajado pela própria Wittkop, como afirma no romance *Hemlock* (1988). Sem a mãe, morta quando ela tinha apenas seis anos, Gabrielle foi criada por uma martiniquense e pelo pai, homem liberal e distante, que a proibiu de ir à escola. Wittkop cresceu, portanto, um pouco como Egeu, personagem de Poe de quem era leitora, em meio aos livros da abissal biblioteca de seu pai, na qual teve a oportunidade de ler de tudo. Nela conheceu o Marquês de Sade, que influenciou enormemente sua escrita e a quem ela considera o maior estilista já nascido. Ainda pequena, leu também d'Alembert, Holbach, Voltaire, Condillac, La Mettrie e Diderot. À sua educação domiciliar, Wittkop atribuíu seu pouco tato nas relações sociais e seu ódio por crianças. Dizia não ter religião, apego político ou familiar, muito menos algum sentimento nacional. Lia em latim e grego e falava francês, alemão, inglês e italiano.

Também ilustradora e desenhista, compôs desenhos sobre *Satiricon* e publicou o livro *Nouveaux Mémoires de l'abbé de Choisy habillé en femme, pour servir de supplément aux modes du Grand Siècle*<sup>2</sup>, em 2002, composto por colagens representativas da moda do século XVIII francês. O mergulho na época dos Iluministas é na verdade recorrente nas obras de Gabrielle Wittkop, cuja literatura fez-se instrumento de transgressão de tabus. Defendendo que o assassinio é inerente em todo ser vivo, seu estilo considerado original e perene nos impele para o lado mais cruel, odioso e amoral da figura humana - condição pela qual ela nutria horror e nunca

---

<sup>1</sup> O Frankfurter Allgemeine Zeitung (FAZ) é um jornal alemão de circulação nacional, fundado em 1949. Em tradução livre, Jornal geral de Frankfurt.

<sup>2</sup> Exceto *La marchande d'enfants*, traduzida para o português de Portugal, a obra de Gabrielle Wittkop permanece sem tradução no Brasil. Portanto, os títulos em português de seus livros configuram-se aqui tradução nossa. Em português: Novos [sic] memórias do abade de Choisy travestido de mulher, para servir de suplemento às modas do Grande Século.



fomentou ilusões. Os temas macabros, acompanhados de uma estranha sensualidade, desenterram os inexprimíveis desejos da alma humana e fazem despertar no leitor uma empatia implacável – e angustiante.

O espectro da morte é igualmente recorrente em Wittkop. Objeto de temor e admiração, o ceifar da vida nunca é, em suas obras, um ponto definitivo. Pelo contrário, a autora, com precisão e delicadeza de um ourives, constroi e sustenta a flama da vida no fim desta. Não há limite em ambas as instâncias da existência humana e nelas se multiplicam as palavras, os sentimentos mais devassos, o amor. Há solidão nas entrelinhas de Wittkop, na ponta dos dedos de cada um de seus personagens, ao mesmo tempo em que cada unha se transforma em garra. Mas não há esgotamento. A morte é infinita em si - talvez ainda mais do que a própria vida.

Ainda sem tradução para a língua portuguesa, seu primeiro romance, *Le nécrophile*<sup>3</sup> (1972), escrito sob a forma de diário íntimo, abre o caminho para seus livros carregados de morte, veneno e tormentos. Nele, o protagonista Lucien, um necrófilo decoroso, relata as histórias de suas vítimas, seus amantes, no estilo próprio à Wittkop. A atmosfera do romance é impregnada de uma sexualidade violenta e mórbida que se contrapõe ao amor mais sublime, mais completo. Wittkop faz tal amor circular no corpo libertino, nas ações inumanas. Lucien, o lucífugo, bebe do líquido negro da Morte e revela nela o absurdo da existência humana, da tentativa inócua de demarcarmos as fronteiras entre os vivos e os mortos quando elas não existem. Não há estranhamento entre os sexos, as carnes quentes da circulação sanguínea e as gélidas decorrentes da aniquilação da vida. Dedicado à Christopher D. - amante inglês que Wittkop conheceu em suas viagens à Índia, cuja morte misteriosa e trágica em 1975 serviu de catalisador para a escritura de Wittkop -, nele a autora trilha o mesmo caminho de seu protagonista e faz as pazes com a morte. Escrever sobre a morte é, antes de tudo, uma fuga, um distanciamento da dor, porém jamais indiferença; mote que ela ainda retomaria em *La mort de C.*, três anos mais tarde, recriação cíclica da partida violenta do homem amado, do mergulho na morte física e espiritual.

A violência presente nas relações afetivas humanas é uma constante na escrita de Gabrielle Wittkop, acrescida também pela violência de seu modo de narrar. Provocadora em sua ironia sádica, a escrita de Wittkop exige tudo de seu leitor: o nojo, a revolta, a compreensão, a identificação. Ela nos conduz à experimentação dos odores,

---

<sup>3</sup> O necrófilo.

das ruas, do toque aveludado e do gosto da degeneração – Wittkop desenha o mundo sem o delimitar. Ela nos faz acolher a clandestinidade, o único espaço que abraça o amor e a crueldade em sua completude.

O pequeno – mas fervoroso – público de Gabrielle Wittkop foi renovado em 2001 quando o leitor e amigo Nikola Delescluse, unido ao editor Bernard Wallet, reeditou *La Mort de C*<sup>4</sup>, seguido do *Puritain passionné*<sup>5</sup> e publicou seu novo livro, *Sérénissime assassinat*<sup>6</sup>, romance de estranheza e crueldade, ambientado na Itália do século XVIII. Em 2003, dois novos livros são publicados postumamente: *La marchande d'enfants*<sup>7</sup>, romance epistolar embebido da História do século XVIII e talvez sua obra mais sádica em todas suas acepções, e *Le sommeil de la raison*<sup>8</sup>, acervo do grotesco, escrito em homenagem às gravuras de Goya, aos monstros sórdidos, perversos e aos pesadelos. No ano passado, sua coleção de contos, *Les départs exemplaires*<sup>9</sup> de 1995, ganha uma reedição revisada e ampliada pelas Edições Verticales, editora que possui publicada grande parte da obra de Wittkop. Anteriormente composto por três contos, *Idalia sur la tour*, *Les Nuits de Baltimore* e *Une descente*, a nova edição adiciona à obra imbuída de delírio e decadência *Les derniers secrets de Mr T* e *Claude et Hippolyte ou L'inadmissible histoire du feu turquois*<sup>10</sup>.

Queremos, aqui, atravessar o conto, campo pouco explorado pela escritora, afim de entendermos como a morte habita todas as instâncias da narrativa de *Une descente* e como tal trajetória se configura predestinação. Muitos estudiosos acreditam que o conto é um gênero nascido a partir da amplificação das estratégias do próprio romance, que foram adaptadas para narrativas mais curtas. Em decorrência disso, o conto apresenta a tendência de descrever *momentos* ao invés de eventos em processo – o movimento da narrativa através do tempo é, na verdade, uma importante característica do conto, e o trabalho com a temporalidade torna-se inclusive tema e conteúdo em inúmeros das narrativas de William Faulkner, como, por exemplo, em *Uma rosa para Emily*, capaz de transformar o tempo em uma grande planície disposta em frente a nossos olhos, rompendo com as barreiras de espaço-tempo. O desenvolvimento dos personagens, em

---

<sup>4</sup> A morte de C.

<sup>5</sup> Puritano apaixonado.

<sup>6</sup> Sereníssimo assassinato.

<sup>7</sup> A mercadora de crianças.

<sup>8</sup> O adormecer da razão.

<sup>9</sup> As exemplares partidas.

<sup>10</sup> Respectivamente, Idalia sobre a torre, As noites de Baltimore, Uma queda, Os últimos segredos de Sr.T e Claude e Hippolyte ou a inadmissível história do fogo turquesa.

geral contextualizados em um meio social específico, também é diferente da forma adotada pelo romance, porque todas as ações de um conto giram em torno de um objetivo específico – no conto é, como diria Maupassant, apenas retratado o essencial. Jorge Luis Borges defende que a intimidade do conto está em sua construção. Isso porque, na narrativa contista, uma grande teia é costurada a fim de criar uma realidade na qual nenhum componente é independente de sua integridade. Nenhuma parte pode ser retirada da narrativa sem que se estrague o todo. De fato, embora alguns eventos e percepções dentro do conto possam parecer surgir sem objetivo algum, no conto dito moderno, vários signos, referências e conexões são dispostas no texto de forma a configurar sua unidade do - o que apontaria para a pré-existência de um plano de escritura.

Podemos ainda nos perguntar se o surgimento do conto como diferenciação do romance resultaria em duas compreensões distintas e divergentes do mundo. É fato que as narrativas de pequena extensão se transformaram em veículos para a experimentação da realidade, comportando uma distorção do real realizada através das configurações estruturais nas quais tomam forma. Nelas, o espaço parece escorrer no tempo e o tempo no espaço. Esse estilo de construção textual carrega em si um estranho universo capaz de transtornar nossas certezas lógico-rationais e tudo o que convencionamos como ordinário. O poder significativo dessas narrativas está, portanto, além do campo da experiência e do tempo; e, embora essa dinâmica seja construída a partir de fatos cotidianos, o conto se realiza na sua capacidade de abertura para além de si. Tal abertura ilumina e se inclina em direção a algo que não está dentro de seus próprios limites. No conto, um instante de crise ou de conflito, muitas vezes atrelados a momentos de iniquidade, resulta em uma profunda epifania, na qual a realidade em si é confrontada. A percepção do real no conto moderno está circunscrito na essência mesmo da condição humana.

De fato, acompanhar o desenvolvimento do conto, desde sua tradição oral até as mais recentes discussões teóricas acerca de seu lugar na literatura, seria, da mesma forma, cursar as etapas do pensamento humano em seus diversos contextos. Na França, o conto goza de uma longa trajetória, mas sua terminologia, complexa e escorregadia, é bastante discutida. A distinção entre *nouvelle* e *conte* é, na verdade, problemática desde os tempos de La Fontaine, que utilizava os termos sem distinção um do outro<sup>11</sup>. Criou-

---

<sup>11</sup> Bocaccio também classifica seus textos indistintamente entre “histórias, relatos, parábolas, fábulas”.

se a necessidade, no curso da história literária, que estabelece uma diferenciação entre os dois termos, de tal forma que o *conte* seria mais concentrado e herdeiro direto da tradição oral, e a *nouvelle* seria uma forma mais complexa, abarcando uma série de incidentes e permitindo análise e desenvolvimento de personagens ou de motivos.

Pretendemos aqui, entretanto, escapar, sem em absoluto esquecer-las, das classificações teóricas e terminológicas do que constituiria o conto e qual seria sua matéria prima. Focaremos na maneira pela qual a escritura de Gabrielle Wittkop delinea, em seu conto *Une descente*, uma rede, quase teia, de circunstâncias que encaminha seu protagonista a uma inquietante morte.

Queremos, então, reproduzir, com esse trabalho, o mesmo caminho de Seymour, protagonista do conto: partindo da concepção de destino a partir do campo da filosofia e na psicanálise, realizaremos um estudo da obra de Wittkop sob tal perspectiva, compreendendo o destino como resultado do conjunto das ações humanas. Com isso, chegaremos, finalmente, ao destino do nosso protagonista e avaliaremos como o tema da morte se sobressai nessa narrativa. ESCRITURA DA CHUTE

## Capítulo I

### Sobre a concepção de destino

#### 1.1. Destino e religião

No decorrer de sua existência, o homem ocidental sempre pareceu acreditar na inescapabilidade e na insuperabilidade do que costumamos chamar de destino; conceito que perpassa um *corpus* significativo de nossa produção literária, desde a Antiguidade. Geralmente personificado como uma força que age de acordo com suas próprias vontades e que não está limitado ao entendimento de causa e efeito, o Destino, a Sorte, a Sina, a *necessitas* eram usados constantemente para lembrar os leitores de que o curso da vida está, em realidade, fora de nosso controle.

Crisipo, um dos maiores expoentes do estoicismo, é o primeiro autor grego cujas obras acerca do destino chegaram ao nosso conhecimento. Em suas reflexões, Crisipo defendia que o mundo se move de acordo com leis naturais, e que nada pode obstruir o funcionamento de tal universo, uma vez que não há nada fora das delimitações dessa organização. O mecanismo do universo não pode ser interrompido. Tal entendimento estoico de destino desvelava o mundo como uma unidade mantida em união por um único princípio racional ativo, seja a razão da natureza ou a de Zeus.

De fato, a característica mais importante do destino – como é representado na literatura e como assim veremos no protagonista de *Une descente* – é a *passividade* diante o inexorável caminho lhe imposto. Ser subjugado pelo destino seria abrir mão de sua responsabilidade e abraçar sua impotência como ser humano. Entretanto, é preciso recordar que o conceito clássico grego de destino é uma confluência de algo que vem dos deuses, mas que também está além deles. Na mitologia, as Moiras (Μοῖραι) são as três irmãs que determinam o destino, tanto dos seres humanos, quanto dos deuses, como também prescreve Homero ao distinguir deuses de destino, e apenas Zeus parece possuir algum conhecimento de suas articulações.

É assim que as histórias gregas foram, por muito tempo, pinceladas por uma fé inquestionável no controle dos deuses, que brincavam com os homens e cujos motivos

nunca poderíamos entender ou justificar, deixando marcas profundas na literatura clássica, de tal forma que *necessitas* parece leitmotiv das próprias tragédias gregas.

A palavra αἰσα, tão comumente usada em a *Ilíada* como um decreto de Deus ou o destino do homem, aparece raramente em Ésquilo e apenas quatro vezes em todas as peças de Sófocles e Eurípedes. Ανάγκη (necessidade) normalmente aparece como a necessidade humana de se render à força superior de seu oponente, a sua opinião pública, desejo natural ou meramente sua morte, que é o destino certo de todos nós. Τύχη (chance) implica, em vários casos, nada mais do que a ordinária incerteza, oportunidade, ou boa e má sorte, como assim denominamos. Ατη (ruína) é consequência de ὑβρις (presunção), ou apenas qualquer desgraça ou peste; Creonte chama Antígona e Ismênia por esse nome quando elas o exasperam (Antígona 533). Μοῖρα e το πεπρωμενον (o que é repartido) significam com frequência a morte. Δαίμων (o poder divino que distribui a fortuna aos homens) é livremente usado como Τύχη para se referir a desastre<sup>12</sup> (AGARD, 1933, p. 119).

Ainda assim, Aristóteles em sua *Poética* sequer menciona o conflito entre homem e destino e atribui a causa única da tragédia à falhas humanas, deixando clara a mensagem de que os homens são avisados sobre o que devem evitar, mas são livres para escolher o que quiserem. A consequência da tragédia é, portanto, segundo Aristóteles, um desenlace crível de como o caráter humano – e suas escolhas – configuram o mundo ao seu redor e constituem um conjunto orgânico provido de causas e efeitos. Dessa forma, a tragédia de Édipo é usualmente explicada por sua arrogância tirânica e obstinação. Mesmo em *Ilíada*, destino parece constituir-se muito mais como um guia do que como um determinante, sendo inteiramente atrelado às ações de seus guerreiros – teria sido Pátroclo destinado a morrer por engano, ou teriam suas escolhas determinado sua morte? O desenlace da tragédia, para Aristóteles, é a passagem da ignorância ao conhecimento, o que encaminha os personagens ao enfrentamento de questões que carregam ou prosperidade ou aflição.

---

<sup>12</sup> As traduções incluídas nesse trabalho são de nossa autoria. No original: "The word αἰσα, so commonly used in *Iliad* as a decree of God or the destiny of a man, occurs rarely in Aeschylus and only four times in all the extant plays of Sophocles and Euripides. Ανάγκη (necessity) often comes to mean the human necessity to surrender to an opponent's superior force, public opinion, natural desire, or merely death, which is certainly the common fate of us all. Τύχη (chance) implies in many instances nothing more than ordinary uncertainty, opportunity, or good and bad luck as we roughly use the terms. Ατη (doom) is the consequence of ὑβρις (presumptuous pride), or simply any bane or pest; Creon calls Antigone and Ismene by the name when they exasperate him (Antigone 533). Μοῖρα and το πεπρωμενον (what is allotted) usually means simply death. Δαίμων (the divine power that distributes fortune to men) is as loosely used as Τύχη to refer to disaster."

Para os romanos, por outro lado, a Roda da Fortuna, do latim *fors*, era uma alegoria que representava as alternâncias do destino, da sorte, da má-sorte, a flutuações, a ascensão e os riscos da queda. Ao seu movimento de subida e descida, que direciona a vida de todos os humanos, foi atribuído um discurso de verdade:

As posições iniciais são invertidas e um novo dado paradoxal se enuncia: a enganosa *Fortuna* diz a verdade sem rodeios ou hipocrisia. Não apenas ela assume sua natureza instável, objeto de mil recriminações, mas principalmente ela o transforma em um bem verdadeiro recusando-se a disfarçar suas ações que podem não ser tão delituosas como se imagina, uma vez que elas são como as ações da própria Natureza<sup>13</sup> (MÉTRY, 2003, p. 68).

verdade irrevogável, que não podia ser alterada, pois tal era o *destino* do homem, trazido pelas mãos da natureza. O subir e descer da roda, essência da Roda da Fortuna, ao apresentar caminhos humanos, mostrar-se-á também como importante ferramenta para o entendimento do destino de Seymour, que parece quebrar as leis naturais do *alto* e do *baixo*. A representação da Roda da Fortuna, que variava entre autores – Santo Agostinho, por exemplo, desconfiava de sua presença, enquanto Boécio escrevia, sobretudo, sobre seus bons atos -, era igualmente permeada pelos conceitos de justiça, equilíbrio e destruição. Na Idade Média, a figura da Roda foi reapropriada pela Igreja a fim de instaurar a concepção de um tempo cíclico, com origem na Criação e fim na Parúsia, ou segundo advento.

Embora o uso moderno de destino tenha se distanciado da perspectiva religiosa presente nos tempos antigos, resta a dúvida: poderia a vida ter sentido se apenas seguimos um plano predeterminado? Em *Notre-Dame de Paris*, Victor Hugo também evoca *Aváyκη* para revelar que o homem precisa superar uma tríplice *ananke*, a dos dogmas, a das leis e a das coisas. Onde mora, então, a escolha humana? Ou seria ela mesma designada por nossas condições pessoais, afetivas, socio-históricas? O homem moderno, nos moldes de Hamlet, está na encruzilhada onde nem ser nem não-ser trazem alento.

---

<sup>13</sup> No original: Les positions initiales s'inversent et une nouvelle donnée paradoxale s'énonce: la trompeuse Fortuna dit le vrai sans ambages ni hypocrisie. Non seulement elle assume son caractère volage, objet de mille récriminations, mais surtout elle le transforme en un bien véritable en refusant de travestir ses agissements qui ne peuvent pas être aussi délictueux qu'on le prétend, puisqu'ils sont à l'image des actions de Nature elle-même.

A fim de entendermos o papel do destino em nosso pensamento moderno e por fim adentrarmos paulatinamente no conto literário de Gabrielle Wittkop e no estudo de seu personagem como detentor das problemáticas do destino no homem contemporâneo, caber-nos-á procurar compreender as acepções de destino como postuladas pela filosofia a partir do século XIX.

## **1.2 Destino e Filosofia**

O que aprendemos ao analisarmos as tragédias gregas sob a perspectiva do destino é que as leis regentes nesse mundo são divinas e, portanto, não podem ser desafiadas por seres humanos. Ao fim do conto de Wittkop, a evocação de Hipnos, filho da noite, como portador da morte também corroboraria tal ideia. Para Schopenhauer (1788 – 1860), entretanto, a crença no destino é advinda da consciência de nosso estado miserável enquanto homens, o que nos leva a reinterpretar fatos de forma a enxergarmos infortúnios como possíveis portadores de benções.

Recusando a existência de coincidências e de acidentes, o filósofo alemão acredita que para entendermos a problemática do papel do destino na vida dos seres humanos, é preciso nos perguntar se uma completa disparidade entre o caráter do homem e os feitos do destino é possível, e mais além, se tal distinção não existe, seria o destino uma faculdade maleável capaz de se adaptar à personalidade do homem ou de apenas subjugar-lo em sua completitude?

Schopenhauer admite que o arranjo sistemático da vida possa ser parcialmente explicado pela imutabilidade do caráter inato. Entretanto, ele defende que todos os eventos fazem parte de uma cadeia de causas e efeitos, e mais, que existem inúmeras cadeias de eventos, todas interligadas em muitos níveis. Na realidade, Schopenhauer sugere que a substância mais saliente no mundo está, não no desenrolar de esquemas superiores, mas na capacidade humana de empenhar-se arduamente em busca de um objetivo. Seres humanos são seres direcionados pelo que eles desejam, afirma. Assim, apenas as pressuposições do caráter humano podem se manifestar como motivo para explicar nossa conduta e que o todo da existência pode ser repensado como o seguimento de uma única escolha individual.



Para exemplificar melhor sua reflexão, Schopenhauer insere uma importante analogia em sua obra: a de que o destino funciona da mesma maneira que nossos sonhos. Embora os sonhos ocorram por si só, nenhuma força impulsora existe no campo onírico a não ser a nossa própria. O caminho em direção aos nossos fins é constantemente obstruído por novos obstáculos contra os quais tentamos lutar fervorosamente e ainda assim não os alcançamos, mas o que cria tais obstáculos é nossa própria vontade, ainda que esta habite uma região muito além de nossa consciência. As reflexões de Schopenhauer demonstram e revelam, enfim, as correlações entre a liberdade do arbítrio humano e a necessidade universal, e entre os mecanismos da natureza e da Providência com os eventos, ações individuais, reconhecendo também como essa dinâmica se insere no verso e na prosa, através da constante ênfase na fraqueza humana frente aos desígnios do destino.

Salientando, como Platão, a tragédia grega, Hegel (1770 - 1831) igualmente trouxe à tona a importância de dar voz às ações humanas na tentativa de entender a tragédia; para ele, o herói da tragédia grega personifica um lado da dialética trágica; ou seja, que esses heróis são simplesmente reflexos do poder de um de seus traços de caráter, esculpido durante a narrativa e representado como encarnação de algo, como, por exemplo, a arrogância de Édipo, já mencionada. Segundo Hegel, os heróis das tragédias gregas funcionam como arquétipos e eles são guiados por um comprometimento poderoso com seus próprios *pathos*, a ponto de se transformarem eles mesmos em *pathos*. A partir dessa análise, a tragédia não é mais apenas o resultado de castigos ou de confabulações divinas - o sofrimento do herói trágico deve ser autoinfligido, deve ser a consequência de uma falha; não um erro ordinário, e sim de uma falha sólida na inclinação do caráter do próprio personagem. É, portanto, por meio das escolhas individuais que o homem constroi, como construiu Seymour ao eleger dar fim ao seu relacionamento pela traição, seu destino.

A dualidade entre vontade e desígnio também foi apontada em Nietzsche (1844-1900), anos depois. Ele se perguntou se o conhecimento do destino traçado altera de alguma coisa a própria concepção de destinação. Considerando a ideia de passividade, ele separou dois tipos de destinos, o passivo, representado por Édipo que não tinha consciência das consequências de suas ações no decorrer de sua vida, e o destino ativo, podendo ser entendido pelo personagem de Prometeu.

Em realidade, a concepção de destino de Nietzsche acompanha a forma pelo qual ele percebe o mundo. Em *A Gaia Ciência*, o filósofo deixa claro que sua referência à destino é igualmente uma referência a necessidade (*ananke*<sup>14</sup>). Para ele, a ideia de destino não deve ser entendida como uma orientação fixa e inalterável dos eventos, não podendo ser, dessa forma, compreendida dentro do contexto do simples determinismo nem como uma moral imperativa e transcendente à qual devemos obediência. Pelo contrário, Nietzsche une constantemente a necessidade e a liberdade em sua aceção dualística de destino. Dualística, porque a visão trágica de mundo é uma unidade quiasmática de opostos: destino é, para Nietzsche, uma aparente contradição justamente entre *ananke* e nosso arbítrio, na qual ambos se interpenetram. Em outras palavras, destino é o emblema de que não há nada – *nihil* – fora da transitoriedade do mundo do eterno devir. Destarte, o destino é um mundo imanente, perpetuamente transitório, que não é sujeito a objetivos fora dele mesmo. Os eventos do mundo não são fatalísticos no sentido de que há uma eventualidade final (e, portanto, um significado), mas sim porque eles são impassíveis de influência.

Para Nietzsche, não há arbítrio, pelo menos não para indivíduos. Nossos impulsos pessoais não são escolhidos livremente. Agimos de uma certa maneira, pois somos objetos sujeitos a interações, sujeitos a leis, morais ou físicas. Heidegger, no século XX, acrescentará que a facticidade abrange as situações concretas e as implicações contextuais socioculturais, nas quais *Dasein*<sup>15</sup> se encontra é um a priori que constitui as limitações das possibilidades humanas. Mas o que pode parecer uma afirmação pessimista transforma-se com *amor fati*<sup>16</sup> na celebração da vida. A vontade de poder é, nessa perspectiva, o que impele o homem em direção a autotranscendência, que, segundo Nietzsche, é natural para todos os humanos. Só enquanto produtor de valores, o homem agora seu único Criador<sup>17</sup>, pode experimentar o prazer e a alegria nesse mundo que, em si mesmo, é absurdo.

Uma pessoa atinge o *amor fati* ao adentrar ela mesma na dualidade quase-paradoxal do mundo com um ato de provocação, no qual ela introduz uma quebra no curso ordinário de eventos, negando, assim, seus efeitos e produzindo outros opostos.

---

<sup>14</sup> Nesse trabalho, recorreremos à palavra *necessidade* como tradução de *ananke*, porém a complexidade de sua definição não deve ser ignorada.

<sup>15</sup> *O Ser-á* é a tradução portuguesa do termo alemão *Dasein*, comumente usado como sinônimo de existência.

<sup>16</sup> Expressão latina que significa “amor ao destino”.

<sup>17</sup> Nietzsche declara a morte de Deus, voltaremos a esse ponto mais tarde.

Essa afirmação, sem admitir o arbítrio, credita algum tipo de atuação por parte dos homens. Através de Zaratustra, Nietzsche nos ensina que a condição de criador pode ser desejada e amada. O querer do eterno retorno, proporcionado pelo questionamento da ordem das coisas, é amar a eternidade do instante.

### 1.3. Destino e Psicanálise

A tentativa de apreender o conceito escorregadio de destino não se limitou às reflexões do campo da filosofia. Talvez, aliás, já antecipado por Schopenhauer em sua analogia dos sonhos, a psicanálise procurou debater em seguida se a predestinação poderia ser causada não apenas pelas ações do ser humano, de sua vontade, mas, sobretudo, pelo o que possuímos de reprimido ou não em nosso inconsciente.

Com a teorização das pulsões de vida e de morte e do reservatório de instintos sexuais do Eu, Freud propôs que nossas vidas são governadas por tais pulsões, forças essas que buscam satisfação, como postulado em *Além do Princípio do Prazer*. O destino surgiria, para Freud, como um tipo de comportamento advindo da luta do ego – principalmente em vista às leis sociais impostas ou mesmo pelo o que Freud nomeia de princípio de realidade - contra as pulsões sexuais ou, em outras palavras, o destino individual é condicionado pelo conflito das pulsões com o superego e o ego.

Tendo em vista que a pulsão de morte é, na verdade, uma tendência do organismo ao retorno para o pré-orgânico, para o estado inanimado, o destino manifestar-se-ia, portanto, segundo Freud, como uma projeção do ódio pela figura do pai, o que o une intrinsecamente ao complexo de Édipo<sup>18</sup>. Se Deus é, aliás, a origem do destino, como asseguram cristãos, hebreus e muçulmanos, então a crença na predestinação advém de uma transferência da dependência paterna. É preciso lembrar ainda que o diagnóstico de Freud sobre a religião também evoca a necessidade humana de abraçar uma visão confortadora que reafirma que estamos, ao menos, em boas mãos.

A tragédia de Sófocles, como para tantos outros pensadores, é, para Freud, um paradigma da tragédia psicanalítica, na qual, não apenas percebemos o contraste entre a supremacia do destino e o desejo dos homens, mas notamos como a *imutável lei da*

---

<sup>18</sup> Para Freud, aqueles momentos traumáticos que moldam o destino individual são especialmente o complexo de Édipo, o temor da castração, e os mecanismos de defesa de ambos.

*morte*, a descida para a morte, governada por Tântatos, é um retorno para a mãe<sup>19</sup>, em direção à restauração de uma condição primeira. Um destino normal despersonaliza o complexo de Édipo e cada indivíduo é impelido a deixar a mãe durante seu processo de individualização e autorrealização. O fracasso em superar a mãe pode, então, resultar no espectro da neurose. Em sua análise de Édipo rei de Sófocles, Freud propõe ainda que deve existir uma força propulsora do destino que nos comove unicamente porque o destino de Édipo poderia ter sido o destino de todos nós – porque o oráculo poderia ter rogado em nós a mesma praga, nós que compartilhamos os mesmos sentimentos que o rei.

Leopold Szondi (1893 – 1986), médico, psicopatologista e psicanalista húngaro, de origem judaica e ávido leitor de Freud - cujos trabalhos não são tão difundidos no Brasil devido à ausência de tradução em língua portuguesa - concorda com Freud em que a conduta humana é fundada nos movimentos pulsionais, que são, em si, formas de comportamento em parte biológicas e parte psicológicas. Para Szondi, pulsões são conservadoras porque os próprios genes humanos tendem a repetir condições anteriores, como comprovado pelo biólogo Mendel, e essas próprias pulsões surgiriam de nenhum outro lugar que dos genes.

Fazendo do *destino* o tema central de sua psicologia, a chamada *psicologia do destino* de Szondi aproxima o homem de sua totalidade em três níveis existenciais: o bio-psicológico (herança, natureza pulsional e afetiva), sócio-psicológico (ambiente mental e social) e ego-psicológico (eu e espírito). Deste modo, a natureza pulsional e afetiva de um homem é também parte de seu destino obrigatório, enquanto o ambiente social e intelectual, ao lado da herança familiar, que influencia inconscientemente nossas escolhas pessoais, desempenham papel inegável na construção do ser e, por consequência, no destino manifesto. Segundo Szondi, o meio ambiente molda o homem, mas, na realidade, este se deixa facilmente influenciar pelo seu contexto, sendo direcionado por sua herança genética e segundo o modelo e a figura de seus antepassados. A análise do destino entende por impulso dos antepassados a meta final de uma figura anterior na vida de um descendente para retornar à mesma forma de existência e nela se realizar. O genetropismo, ou seja, a escolha explicada pelo inconsciente familiar que originaria hereditariamente, por transmissão genética, pode

---

<sup>19</sup> Em sua psicologia analítica, Jung também enfatizou que a imagem da mãe é integrada ao destino individual, uma vez que a mãe simboliza o útero primordial da natureza.

ser observado na escolha do companheiro amoroso, nas amizades, na profissão, nas doenças e até mesmo no modo como morremos.

Entretanto, a ideia de destino como postulada por Szondi é dialética e move-se sempre no jugo entre os contrários. Embora os homens compartilhem as mesmas pulsões sexuais e de contato dos animais, apenas os humanos herdam a disposição de adaptar-se, de fazer decisões e de lidar com as influências ancestrais. A psicologia do destino afasta todo fatalismo, porque admite que o homem tem a possibilidade de escolher entre as potencialidades que lhes forem dadas. Destino é, aqui, a totalidade de todas as heranças antepassadas e as possibilidades existenciais livremente escolhidas: destino se configura, então, como uma dinâmica funcional e a coexistência dialética entre as compulsões ancestrais e a liberdade do ego, força agente e participatória que emerge das pulsões, mas que não pode ser precisamente localizada no corpo. Segundo Szondi, o modo como o homem maneja suas polaridades determina o destino do indivíduo e da sociedade. Cabe-nos lembrar de que o fatalismo é, pelo mesmo motivo, recusado em *Une descente*. Embora haja, em nosso estudo, a implicação de uma predestinação inexorável que acaba na morte, tal predestinação não é em si fatalista, pois ela não ignora o conjunto de ações de Seymour – pelo contrário, suas ações exercem importante peso no caminho a ser trilhado.

É provável, portanto, que, ao longo da vida, o homem seja capaz de distanciar suas decisões pessoais de seu histórico familiar e, aponta Szondi ao chegar à mesma conclusão que Freud, que aqueles que sofrem de transtornos compulsivos de comportamento estão sendo diretamente controlados pelas pulsões inconscientes. Contudo, a maleabilidade do destino em Szondi admite também que a liberdade do ser humano pode igualmente abraçar a possibilidade da desistência: o homem é para abrir mão de sua liberdade.

A complexa questão da liberdade assombra o homem contemporâneo. Diversas correntes filosóficas se dedicaram, para além do que discutimos nesse primeiro capítulo, a debater sobre a facticidade do homem e do mundo que passa a ser entendido como moldado por mãos humanas, por ações humanas. Mas como agir perante a única certeza do homem, im-possibilitadora por si mesma, a morte?

## Capítulo II

### Rastros da morte

Importantes estudos e ensaios sobre a posição do homem contemporâneo no mundo, entendido desde o último século como algo que faz parte necessariamente da estrutura relacional que caracteriza o *ser*, e consequente *locus* de seu desdobramento, procuraram quebrar a visão assimétrica que a sociedade ocidental possui sobre a morte. Assimétrica, porque o homem parece esquecer que morrer requer como primeira condição a vida. Para Heidegger (1880 – 1976), por exemplo, ontologicamente, a morte importa como um modo de ser, o ser-para-a-morte: por existir, ele já está em uma relação com a morte. O fim fez-se, então, essencial ao ente:

Em sua faticidade a morte estabelece uma *finitude temporal* para o ente, delimitando o tempo de duração de sua vida e também uma *finitude espacial* em função do seu *desaparecimento*, o seu *fim* enquanto ente, completando um imperativo imposto pela sua própria *phýsis*. Por outro lado, em sua intromissão no sei do próprio devir e em meio à vida, constitui-se a morte como elemento que concilia presença e vocação. Nessa conciliação encontra a dinâmica do *kósmos* a sua direção ou sentido: o devir para a morte (COSTA, 1999, p. 68).

Aberto para a morte, o ser compreende sua temporalidade de uma maneira finita. Finitude que assume forma única e inevitável. Com isso mente, procuraremos desvelar no decorrer desse capítulo como a morte apropinqua-se de Seymour por entre as palavras escolhidas pela autora do conto e como dá-se pouco a pouco, por meio de rastros, a abertura do protagonista para sua morte.

#### 2.1 Na construção do conto

#### 2.2 Influências

Gabrielle Wittkop era visitante assídua dos contos de Edgar Allan Poe. Não apenas o autor representou em uma das colagens que acompanham seu primeiro romance, *Le nécrophile*, como também bebeu de sua produção teórica. É possível ainda que ela tenha se inspirado na trágica e misteriosa morte do escritor americano de século XIX para

escrever o conto *Les nuits de Baltimore*, conto que retrata a morte de um alcoólatra nas ruelas de Baltimore. Muito da esquematização que depreendemos no conto *Une descente* de Wittkop parece levar em consideração a importância da *corrente subterrânea*, modelo de escritura que prescreve a unidade do conto a partir de elementos inseridos ao longo do texto e apontada por Poe como um dos principais elementos na tessitura de um conto. Em realidade, nesse aspecto, o destino inscrito em *Une descente* torna-se duplo, assim que tomamos por verdade o que afirmou Poe em *Filosofia da Composição*. Duplo porque o destino de Seymour é traçado tanto como narrativa literária, como ao nível linguístico. De fato, para Poe, o escritor apenas pode compor se possuir o epílogo de seu texto constantemente em vista, de modo a traçar

um enredo seu aspecto indispensável de consequência (fisionomia de lógica), ou causalidade, fazendo com que os incidentes e, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção (POE, 1999, p. 22).

Poe defende que é preciso ter consciência do fim de uma narrativa para que ela possa apresentar sequência lógica, sequência tal que ressoará na escolha lexical, e da aura prevista para a ficção. É de tal forma que a escritura de um conto passaria a ser uma fórmula quase matemática, não permitindo espaço ao acaso ou à intuição: a totalidade de uma história requer *unidade* que não pode ser criada pela simples inspiração. A não-casualidade de uma narrativa emerge, assim, pela cuidadosa criação de uma corrente que agiria como pequenas pistas no decorrer do conto que apontam para o fim derradeiro.

Em Wittkop, a corrente subterrânea amalgama-se com seu próprio estilo ácido. Já mencionamos em nossa introdução que a morte faz-se destacada na literatura wittkopiana, na qual *Une descente* não é exceção. O protagonista Seymour é constantemente oprimido pela presença de seu destino fatal através das expressões mórbidas utilizadas pela autora, seja na descrição de sentimentos, de personagens ou mesmo pela atmosfera de opressão instaurada pelos lugares e ambientes do conto.

Com provável influência do *roman noir* – lembremo-nos mais uma vez de Poe<sup>20</sup> -, *Une descente* insere-se no contexto urbano e violento retratado por esse gênero que ocupa posição ambivalente no campo das pesquisas literárias. O *roman noir* vai se adereçar a uma sociedade em mutação e em decomposição, partindo da tentativa de compreender como indivíduos ou grupos planam na criminalidade por causa de circunstâncias sociais. Com a violência posta em primeiro plano, muitas vezes os crimes sórdidos e a amoralidade são descritos de uma maneira brutal que frequentemente ignorava a introspecção psicológica em favor do minimalismo. O gosto pelo assassinio e o sentimento geral da sociedade em desordem são refletidos principalmente entre os anos de 1945 e 1970, quando a literatura se foca mais na exclusão e na marginalidade da sociedade em constante mudança.

Nesse contexto urbano, cenário ideal para a história dos *outcasts*, Seymour, o personagem central de *Une descente*, surge paralelamente aos perdedores, psicopatas, obsessivos, fracos de mente e compulsivos protagonistas do *roman noir*. Como eles, Seymour está *destinado* a sofrer, nadando na escuridão que é proporcionada pela própria cidade, lugar que, ao se tornar também um personagem refletor das trevas íntimas, é corruptora, alienadora, desumanizada e, principalmente, desumanizante. Ainda assim – e talvez por esse mesmo motivo -, a cidade é objeto estético dentro das literaturas *noires*; como em *Une descente*, em que objetos agem como distintos presságios. Como uma arapuca, a cidade atrai apenas para destronar: o personagem central de *The sweet smell of psychosis*<sup>21</sup> Richard Hermes, enxerga em Londres as atrativas promessas de ascendência social, mas logo se vê virtualmente preso em uma cultura podre de decadente hedonismo e superficialidade. Seymour, como muitos outros, não é diferente, e em sua ida à Nova Iorque encontra o fadado caminho de sua queda. Nela a liberdade e o individualismo se rendem à irracionalidade e ao conformismo, e seus becos escuros levam à morte.

A riqueza da escrita de Wittkop incute o estilo objetivo, afiado e incisivo das narrativas *noires* que incide como cirurgiãs em seus personagens, constantemente pressionando e provocando as feridas para fazer surgir delas as motivações humanas mais primitivas. Em *Une descente*, Seymour é movido como uma pequena marionete,

---

<sup>20</sup> As traduções de Poe feitas por Baudelaire, no século anterior, já haviam semeado a fascinação pelos temas *noirs* e pela figura do criminoso.

<sup>21</sup> Primeira novela de William Woodard "Will" Self, autor e jornalista americano, publicada em 1996. Em tradução livre, O doce cheiro da psicose.



predestinado a *voltar* às suas instâncias primeiras. A violência do conto, ainda que física, é transformada na mais profunda violentação psicológica. Seymour é mais um entre personagens ambíguos e empáticos que, incapazes de agirem sozinhos e “ameaçados de deriva”<sup>22</sup> (WITTKOP, p. 161) constroem o retrato não apenas da sociedade em si, mas do *eu* dilacerado por ela.

Em *Une descente*, o limitado espaço de Seymour cria um local microssocial que mimetiza as relações de marginalização presentes na sociedade tecnológica contemporânea e que são estendidas e distendidas em seus pormenores.

### 2.3 Espaço e Objetos

Diferentemente de seus romances, os contos de Gabrielle Wittkop não estabelecem o horror que se desprende da violência ou da morte de forma explícita, mas o constroem com uma sutileza quase abominável para o leitor.

É interessante notar como o espaço em *Une descente* não se caracteriza comumente como nas histórias de ruínas humanas; pelo contrário, exceto pela presença de uma sociedade *underground* na qual habitam os vagabundos e moradores de rua, os lugares delineados por Wittkop são ordinários em sua natureza: a cozinha da casa da mãe, uma loja de sapatos, a sala da casa da amante, um motel sujo. Ainda assim, a inserção de pequenas, mas precisas, descrições criam o absurdo mundo do protagonista e projetam uma marginalização que parte das próprias paredes que cercam Seymour. O mundo de Seymour é coberto de uma “poeira opaca”<sup>23</sup> (WITTKOP, p. 160) de fungos que corroem muros, a loja de sapatos de Emily é comparada a uma necrópole, ao império de silêncio cercado de pequenos caixões; as luzes de néon sibilam em agonia, a ducha grita e esgarra; os cabos se contorcem como se sarcásticos risos e mesmo os sinos, eles mesmos já compreendidos como anunciadores de má notícias, servem como aviso para os infortúnios ainda por vir: “a campainha trêmula mais amarga que de costume poderia ter parecido significativa”<sup>24</sup> (WITTKOP, p. 168).

---

<sup>22</sup> No original: “menacé de dérive”

<sup>23</sup> No original: “opaque poussière.”

<sup>24</sup> No original: “la sonnerie au grelottement plus âpre que de coutume eût pu sembler significative.”

A caracterização de objetos e personagens proposta por Wittkop também enriquecem a forma pela qual a morte é tratada no conto. Cabelos são comparados à cor dos ossos de nosso esqueleto, colchões são desventrados, camadas de substâncias pegajosas cobrem calçadas, odores de urina e mofo são ressaltados compondo não apenas um quadro da degeneração, mas um verdadeiro confronto, por parte do leitor, do mundo da descida em queda livre. Descida que deságua, não esqueçamo-nos, em um ambiente subterrâneo, sujo, úmido, sem luz, e completamente empestado por maus cheiros.

O delinear do ambiente é, em Wittkop, a fusão concreta de todas as forças marginalizadoras presentes ao longo do conto que desembocam igualmente nos temas por ela evocados.

## 2.4 Temática

Os temas presentes em *Une descente* também formam um conjunto coeso que desemboca na morte de Seymour, quase como se o caminho do protagonista fosse ditado pelos caminhos evocados por Wittkop. Existe no conto um verdadeiro processo de marginalização do personagem, já ele próprio *à deriva*, que emana do conjunto da narrativa. Do entendimento do que vem a *ser marginal*, podemos desvelar uma complexa dicotomia que abarca em si a oposição do sistema social e o indivíduo. Uma vez que não é possível estabelecer compartimentos estanques em termos de evolução cultural e evolução biológica, o marginalizado aparece como produto de um processo heterogêneo que pode ser contemplado por fatores econômicos, entendido como resultado de um virtual esgotamento do modelo tradicional do mercado urbano – ele próprio já excludente –, ou através de perspectivas que permeiam o campo da psicologia, no estudo do da noção de *desvio*. Ambas concepções evocam a existência de um status ou de um comportamento ideal, que expressaria harmonia com as exigências do funcionamento do sistema socioeconômico. Seymour está na encruzilhada dessas duas noções: escapando já do senso de estética e comportamental normativo, como veremos mais a frente, ele assume também o papel do desempregado, do *vagabundo*. Dentro desse rico sistema social criado por Wittkop, seu protagonista é uma forma de representação dos homens diferentemente e desigualmente situados no processo social.

A marginalidade é ainda um dos temas mais frequentemente abordados no gênero *noir*, jogando constantemente com os mecanismos de exclusão, sejam eles resultados de fatores sociais, psicológicos ou familiares. Jean-Claude Izzo, em seu último romance *Le Soleil des mourants*<sup>25</sup>, também põe em discussão a exclusão social com Rico, um homem ordinário rendido pela decomposição social; Michèle Rozenfarb também protagoniza em *Vagabondages*<sup>26</sup> um mendigo com amnésia que lança a reconstruir sua linha do tempo, de seus traumas anteriores até à vivência das ruas. Ainda que Wittkop não tenha proposto o caminho das reconstruções de circunstâncias em todo seu conto, o trabalho com o tempo e a memória, usuais em histórias policiais, encontra-se igualmente presente em *Une descente*. Seymour já começa sua história aos quarenta e cinco anos, idade na qual ele se separa de Emily Gordons, o que nos indica que a primeira parte do conto é uma forma de digressão de seu protagonista, uma abertura para que ele possa enfim representar a delicadeza de seu destino fatal. A própria inserção da narrativa do relacionamento com Jane Spencer também se configura em uma tentativa de desvelamento.

Não podemos, portanto, ignorar como os personagens femininos do conto surgem como figuras essenciais para o desenrolar da trama. Nelas, aprofundamo-nos no segundo grande tema de *Une descente* que é o tema materno. A figura fantasmagórica da mãe, que permeia todas as mulheres na narrativa de Wittkop, surge como força plural capaz de não apenas guiar as ações de Seymour, como também vir como motivo maior de sua queda última: é através do contraste entre os personagens de Emily, mãe provedora, e de Jane, mãe medíocre, que Seymour abraça a necessidade e sua dependência para com a relação materna. O complexo de Édipo, o qual dedicaremos maior análise em breve, tema talvez principal do conto de Wittkop – e mesmo de outras de suas obras – é revelado, sobretudo, no modo pelo qual Seymour constrói suas relações com os outros personagens e como tais relações moldam, por sua vez, o próprio Seymour.

## 2.5 Na construção do protagonista

### 2.5.1 Niilismo e Religiosidade

---

<sup>25</sup> Romance *noir* publicado em 1999 pela editora Flammarion. Em tradução livre, O sol dos moribundos.

<sup>26</sup> Publicado em 2000 pela Gallimard, em sua *série noire*. Em tradução livre, Vagabundagens.

O personagem de Seymour é representado como marginalizado em todas suas dimensões. Logo no início de *Une descente* o leitor é confrontado com a caracterização física e psicológica do personagem principal. A cuidadosa descrição de seu ventre protuberante,

uma pequena camada de banha uniformemente distribuída sobre os músculos flácidos do abdômen [...] adiposidade cedente à pressão do dedo que podia ali afundar poucos milímetros, em suma, uma concessão<sup>27</sup> (WITTKOP, p. 159)

sugere uma ideia de negligência e nos encaminha para a experimentação de sua existência fracassada. A ligação entre a transformação do corpo e a posição de Seymour M. Kenneth para com a vida também não deve ser ignorada: o espaço subjetivo do corpo do outro é visto pelo seu exterior. A flacidez do ventre de Seymour seria um símbolo de omissões acumuladas, mas, mais ainda, representa o quão amorfa<sup>28</sup> é sua posição no mundo. Seymour tem 45 anos, é solteiro, de tamanho mediano, barrigudo, desempregado, possui aspecto insignificante e passa pouca confiança. Essa esquematização estética do personagem, ligada à cuidadosa seleção de palavras e suas possíveis conotações - essencial para a “imaginação concretizadora do leitor” (CANDIDO, 2007, p. 9) - agrega ao personagem uma concepção pré-formada que nos permite a visualização de seu estado não apenas como personagem, mas como um tipo de arquétipo. O que mais acrescentar, fisicamente, a um homem que transparece por e em si próprio o espectro do insucesso? Seymour é, como prescreveu Hegel, a própria personificação de seu *pathos*: ele o é por inteiro.

A vontade de mudar da cidade, de Detroit para Nova Iorque, após a morte de sua mãe pode parecer um movimento contra a insignificância de sua vida, fugindo das dificuldades financeiras acumuladas após a morte da mãe, mas é, na verdade, uma reafirmação. O desejo da “mudança de pele”<sup>29</sup> é consequência antitética de sua falta de religiosidade, de seu conformismo extremo, que exigia constante aperfeiçoamento. A faceta - talvez sua única - conformista de Seymour, que por muitas vezes parece inteiramente inverossímil, não é tão inconcebível se consideramos como ele se distancia

---

<sup>27</sup> No original: "une petite panne de lard régulièrement répartie sur la flaccide musculature de l'abdomen [...], adipsité cédant à la pression du doigt qui pouvait s'y enfoncer sur quelques millimètres, en somme, une concession."

<sup>28</sup> No original: "[destinée] amorphe."

<sup>29</sup> No original: "un changement de peau."

do religioso. Seymour encarna a crise de valores a qual enfrenta nossa sociedade ocidental. Os sistemas antigos de crenças e valores, como a religião e a moralidade, embora ainda existam, perderam em grande parte o seu significado. Esse movimento não é inédito e muito já se falou da perda dos valores morais e éticos que regem e organizam a nossa realidade. Levantar a questão da mulher divorciada, de seu *pecado*, da situação da mãe solteira e do aborto, em suma, de preceitos religiosos, em um só diálogo não nos parece coincidência.

O DIU é bastante seguro, certo?... Mas... se o caso algum dia acontecer, o que você consideraria? "

Ele esmagou o cigarro no cinzeiro, tirou os óculos e se colocou a limpá-los.

"Mas ... o Centro Margaret Sanger.

- O que! ... Que horror! ... Não me peça jamais uma coisa dessas! Jamais! [...] <sup>30</sup> (WITTKOP, p. 173)

A busca pela verdade no Cristianismo, como defende Nietzsche, desvela a dicotomia do mundo verdadeiro e o falso mundo que habitamos. Ainda assim, a crença no mundo dos Céus é requerida simplesmente para que consigamos viver nesse mundo de *devoir*. Seymour aparece como um homem que já não mais acredita em instituições religiosas, se algum dia sequer acreditou, e põe à prova nosso tratamento dessas questões.

A destituição de valores e princípios está atualmente associada a o que entendemos como niilismo. O homem tornou-se tão acostumado a não enxergar sentidos que ele próprio desconstrói seu lugar no mundo. A condição estabelecida pela célebre frase “Deus está morto”, em *Assim falava Zaratustra*, não pressupõe de fato a inexistência de um ser superior, mas nos faz justamente refletir sobre nosso papel como seres humanos. Se Deus está morto, então como posso ser eu capaz de tomar-lhe as rédeas? O homem niilista compreende sua situação abandonada e não se inquieta sobre o curso de suas ações: se não há uma força superior, então a vida não possui nenhum tipo de significado para além do que presenciamos aqui, pois não há um significado

---

<sup>30</sup> No original: "Le stérilet, c'est assez sûr, non?... Mais... si jamais le cas allait se produire, qu'est-ce que tu envisagerais ?"

Il écrasa son mégot dans le cendrier, retira ses lunettes et se mit à les nettoyer.

"Mais... le Margaret Sanger Center"

- Quoi!...Quelle horreur!... Ne me demande jamais chose pareille ! Jamais !" O Centro Margaret Sanger é dedicado, como explicado em uma nota da própria autora, à feitura de testes de gravidez e abortos.

último a ser alcançado. Como é então que o homem pode ser capaz de suportar essa condição de Criador, lugar vazio deixado pela morte de Deus?

Em Seymour não há nem sequer espaço para o constrangimento da ponderação. Se podemos contar nos dedos quantas escolhas nosso protagonista fez deliberadamente – e Gabrielle Wittkop não hesita em ela própria nos aponta-las -, é porque ele mesmo põe em cheque seu cargo como protagonista, como herói, como Criador. Seymour permite que o fracasso corra por suas veias não por preocupação existencial, mas porque é de seu caráter a passividade. Seymour é tragado por Emily. Seymour se vê em um caso extraconjugal, é enganado sem ter consciência disso, Seymour mata por engano. Tudo em sua vida parece vir em forma de rajadas apenas para leva-lo em direção a essa queda inexorável que finda-se na morte. Existe o germe da tragédia grega em *Une descente*, mas uma tragédia atualizada que, entretanto, continua a desenvolver a noção de que, embora não mais obrigados pelos deuses, não entendemos ainda como se dá nossa condição humana e para onde elas leva.

Iniciamos esse trabalho discutindo a noção de destino, porque Seymour suscita a complexa questão do livre arbítrio da mesma forma que filósofos e psicanalistas – e outros – o fizeram: pensar quais seriam os limites de minhas possibilidades. O que me põe em ação. O personagem principal de *Une descente* nos parece indicar que não há escapatória ao curso da vida, sendo a morte a verdade final de todas as instâncias. Porém, ele também nos enreda no difícil questionamento da existência mesmo uma força, de um *instinto*, a nos empurrar. Um pouco como Meursault, o estrangeiro de Camus, Seymour é metaforicamente preso a um não-lugar, do qual seu niilismo o impede de escapar; mas, por outro lado, Wittkop não lhe atribui o sentimento de revolta que emana da narrativa camusiana, e Seymour sequer tem o sol e o calor para tirar de si a culpa. Ainda assim, parece-nos de grande importância como a autora evoca continuamente uma cólera contida em Seymour que surge apenas no álcool, e que, descrita como magia fúnebre dos ossos<sup>31</sup> (WITTKOP, p. 171), é referida ainda como a imagem da perdição, da *nadificação*. Uma ira que poderia ser entendida como inconveniente quando atribuída a um personagem não-agente se não levantássemos a possibilidade do choque entre a liberdade humana, a facticidade e as pulsões como entendidas pela psicanálise.

---

<sup>31</sup> No original: “magie funèbre de l’os”

### 2.5.2 O complexo de Édipo

Os estudos de Freud sobre a psique a partir de sua teoria sobre as pulsões e impulsos naturais humanos levaram-no a interpretar certos homens inscritos na Literatura como produtos da organização psicológica humana. A tragédia de Sófocles, *Édipo rei*, fez-se assim indispensável na exemplificação do sentimento infantil de hostilidade à figura parental de mesmo sexo e afeto para com a figura de sexo oposto, ou, em outras palavras, o que Freud indicou como Complexo de Édipo. De fato, é a vontade parricida, ainda que inconsciente, de Édipo e seu consequente casamento com sua mãe que refletem com precisão o que Freud entendeu como impulsos inatos do homem e que, mais ainda, contribuiu os complexos fossem compreendidos como experiências centrais da infância e núcleos originários de neuroses.

Em *Totem e Tabu*, Freud explica que a origem das leis do casamento, como conhecidas hoje em dia, e da proibição do incesto foram criadas quando um grupo de irmãos sentia-se culpado por ter matado o pai, a fim de tomar posse de suas mulheres. Tal sentimento de culpa, também compreendido em *Hamlet* de Shakespeare, seria motivo para o recalçamento de certas lembranças e de certas ações:

Quanto mais forte é o complexo de Édipo e quanto mais depressa se produz seu recalçamento (sob a influência da autoridade, da instrução religiosa, do ensino das leituras), mais severa será, posteriormente, a denominação do *supereu* sobre o *eu* como consciência moral, ou até como sentimento de culpa inconsciente. O ideal do *eu/supereu* aparece, portanto, como o herdeiro do complexo de Édipo, e constitui, por isso mesmo, a expressão mais acabada do desenvolvimento da libido do *isso* (ROUDINESCO, 1998, p. 215).

Embora não haja nenhuma indicação de um desejo parricida por parte de Seymour, não pode-se passar despercebido que no conto o pai já encontra-se *morto* desde o início da narrativa.

Interessantemente, não apenas a teoria da libido de Freud complementa o conceito de complexo de Édipo, mas é justamente por causa das repressões aos impulsos e pulsões, causadas pelas imposições morais, que surge o próprio complexo, sendo ele consequência de tais reprimendas. Devido ao surgimento da proibição do incesto, essas relações originais em relação aos parentes – a hostilidade ao pai e o afeto

à mãe – são realocadas, e suas tendências eróticas são dessexualizadas e sublimadas. É preciso lembrar ainda que o sacrifício do homem, consistente em abandonar suas pulsões libidinais e seu comportamento agressivo em favor do controle dos impulsos, foi o preço pago para o bem da evolução humana que culminou na criação da família, essencial para a manutenção da civilização como entendida em nossos dias.

Embora Mélanie Klein tenha contestado essa versão, Freud postula que:

O complexo de Édipo desaparece como o complexo de castração: o menino reconhece então na figura paterna o obstáculo à realização de seus desejos. Abandona o investimento feito na mãe e evolui para uma identificação com o pai, a qual lhe permite, mais tarde, uma outra escolha de objeto e novas identificações: ele se desliga da mãe (desaparecimento do complexo de Édipo) para escolher um objeto do mesmo sexo (idem, p. 168).

Por outro lado, Klein substitui essa organização estrutural - passagem da identificação com a mãe para o pai, o que divide o complexo em etapas – por uma continuidade sempre atuante: “o mundo angustiante da simbiose, das imagens introjetadas e das relações do objeto” (idem); em outras palavras, um mundo onde a lei paterna não tenha lugar e não possa intervir.

Constatando o desaparecimento do complexo ou não, apesar de vários psicanalistas afirmarem que o processo normal do desenvolvimento das crianças é justamente a capacidade de ultrapassar o âmbito de tais neuroses – lembremo-nos mesmo do que Szondi defendeu sobre a superação do panorama familiar -, é ainda assim possível detectar amplamente os impulsos provenientes do complexo de Édipo nas relações ambivalentes entre membros familiares. Além disso, e aqui nos deparamos diretamente com o personagem de Seymour, as atitudes e sentimentos originais do padrão reconhecido em Édipo são *transferidos* para pessoas que agem no lugar das figuras parentais.

Três características são necessárias para que um texto seja permeado pelo complexo edipiano: a profecia, o parricídio e o amor incestuoso pela mãe. Entretanto, mesmo Freud reconheceu que *Os irmãos Karamazov*, de Dostoiévski, é talvez ainda mais psicanalítico do que o próprio Édipo rei e Hamlet ao trazer explicitamente a vontade violenta dos irmãos de matar o pai; ainda que não apresente nenhuma das duas



outras características supracitadas. Em *Une descente*, também não há nenhum tipo de profecia anunciada - embora seja visível, como já mencionamos, indicações diretas e indiretas de um destino pré-proclamado – ou o desejo da morte do pai, que já estava morto antes mesmo do começo da trama. Ainda assim, a implicação do complexo de Édipo se faz irrefutável na obra de Gabrielle Wittkop pela justaposição das figuras das três mulheres principais: a mãe de Seymour M. Kenneth<sup>32</sup>, Emily Gordons e Jane Spencer.

A mãe de Seymour não será aqui pensada como um personagem em si, mas manter-se-á sempre como um espectro no decorrer de nosso estudo, da mesma forma como se revela no conto de Wittkop. O desamparo primeiro de Seymour dá-se pela morte de sua mãe, viúva de um policial e dona de um pequeno café decadente, e logo aí nos deparamos com a falta de independência de nosso protagonista, que culmina por fechar a loja não apenas pela imensa tristeza da perda da mãe, mas porque pouco entendia sobre administração - “os livros de contas que sempre havia guardado sua mãe e que ele nada compreendia”<sup>33</sup> (WITTKOP, p. 160). Além disso, essa morte primeira é também o que motiva Seymour a buscar refúgio – ou destruição – em Nova Iorque, onde “tendo perdido Mamãe, toda orientação tornara-se impossível e Seymour errava por entre os limbos cheios de perigos”<sup>34</sup> (WITTKOP, p. 162).

Entra em cena Emily Gordons. Mulher loira platinada, forte, independente, recém-divorciada e que passava à Seymour a sensação de segurança e apaziguamento. Proprietária de uma loja de sapatos, Emily, ao momento do encontro com o agora-falido Seymour, procurava um empregado, mas os dois acabaram em uma relação amorosa, na qual Emily se tornara provedora financeiramente e dominadora também na cama. Ao longo dos cinco anos do relacionamento, “cinco anos, ou seja, alguns bilhões de minutos, alguns bilhões de **pulsões e medos**, algumas miríades de bombardeamentos moleculares”<sup>35</sup> (WITTKOP, p. 165, grifo nosso), o leitor entra em contato apenas com ligeiras cenas da vida a dois, que são suficientes para nos fornecer um quadro completo da dinâmica entre Emily e Seymour. A forte personalidade de Emily, chamada por

---

<sup>32</sup> M? Mother, mère, mãe, mort, morte? O que poderia revelar a insistência em inscrever o *M.* no nome do protagonista?

<sup>33</sup> No original: “les livres des comptes que toujours as mère avait tenus et auxquels il ne comprenait rien”.

<sup>34</sup> No original: “Ayant perdu Mummy, tout orientation devenait impossible et Seymour errait dans des limbes pleins de danger.”

<sup>35</sup> No original: “Cinq ans, c’est-à-dire, quelques milliards de minutes, quelques milliards de pulsions et de craintes, quelques myriades de bombardements moléculaires.”

Seymour de **Mammily** que, em contrapartida, é chamado por ela de Kid<sup>36</sup> – nomes reveladores por si só –, nos é apresentada por pequenas frases e trechos que revelam como ela “eliminara discretamente”<sup>37</sup> (WITTKOP, p. 164) seu ex-marido ou seus acessos de impaciência e cólera.

A relação entre os dois é também produto da posição submissa da personalidade de Seymour. O protagonista, ele mesmo, estabelece comparações entre sua mãe e Emily: os papéis de parede floridos do *living-room* de Emily lembravam-lhe a cozinha de sua mãe, e ele descrevia sua relação romântica com Emily como um “cordão umbilical, calor revigorante”<sup>38</sup> (WITTKOP, p. 175). Recusava-se assim a enxergar o relacionamento como coleira, caracterizado também como “regime real”<sup>39</sup> (WITTKOP, p. 172), no qual ele era constantemente menosprezado, comparado a uma besta satisfeita, impedido de ter suas economias e mesmo uma conta bancária, sendo seus passos ditados cuidadosamente por Emily. Ainda assim, Seymour encontrava conforto nessa sua passividade e via nesse relacionamento a possibilidade “de uma infância enfim reencontrada”<sup>40</sup> (WITTKOP, p. 175).

O fim do relacionamento entre Mammily e Kid é, aliás, comparado à explosão da bomba de Hiroshima<sup>41</sup>. Fim que chega com a descoberta do *affair* entre Seymour e Jane Spencer, viúva católica, com 33 anos e 2 filhos, de expressão gentil e de origem irlandesa. A aparição de Jane, cliente da loja de Emily, pode ser entendida como uma revolta medíocre por parte de Seymour, porém é ela que coloca de vez o destino de Seymour em marcha. Primeiramente, é com ela que percebemos com nitidez a amoralidade inerente no protagonista de *Une descente*. O fervor religioso de Jane Spencer contrapõe-se à indiferença de Seymour e indica que, apesar da interna ligação com a figura da mãe, não hesita em considerar a possibilidade do aborto quando Jane temia estar grávida. Deste modo, a compreensão conformista de mundo experimentada por Seymour, que o afasta de qualquer e toda moralidade imposta por instituições religiosas, entra em confronto e simultaneamente possibilita uma abertura para que o desejo pela mãe, advindo do complexo de Édipo, tome forma e exista em sua plenitude.

---

<sup>36</sup> *Kid*, em inglês, significa criança.

<sup>37</sup> No original: [qu'elle] elimina discrètement.

<sup>38</sup> No original: "cordon ombilical, revigorante chaleur."

<sup>39</sup> No original: "régime royal."

<sup>40</sup> No original: "d'une enfance enfin retrouvée."

<sup>41</sup> Segunda bomba atômica lançada no Japão pelos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, maior do que a de Nagasaki, a qual reconheceríamos como a morte da primeira mãe

Na realidade, é unicamente a caracterização materna da mulher, em *Une descente*, que compõe a presença do complexo de Édipo na obra de Wittkop. A perpetuação do complexo nas relações de Seymour é irrefutável quando ambas as personagens são postas ao lado uma da outra pelos seus papéis maternos:

Jane remetia a uma maternidade média para com suas crianças, enquanto que, aureolada de miríades embrionárias, Emily alcançava o zênite resplandecente das Mães eternas<sup>42</sup> (WITTKOP, p. 172).

É, aliás, a *maternité moyenne* de Jane que a desenha, perante Seymour, como insignificante quando comparado ao poderio de Mammily. É apenas diante dela que o protagonista consegue levantar sua voz e se pôr como agente. Aliviado, ele ainda comenta como Jane era a prova certa de que ele precisava da ditadura da Mãe eterna – “ele estava feliz: a prova que ele havia querido se dar tinha fracassado após ter sido realizada.”<sup>43</sup>

Na adoração edipiana, identificamos em Seymour o germe de seu destino. Como postulou Freud sobre a tragédia escrita por Sófocles, podemos igualmente depreender de *Une descente* um inconsciente disfarçado de destino, que governa as ações do protagonista e que desembocam em suas ações individuais e em como ele se comporta no coletivo, nas suas relações afetivas, em especial na forma como se molda seu relacionamento com Emily Gordons.

Tratamos aqui da forma como o personagem Seymour é desenvolvido no conto de Wittkop através de dois grandes eixos: a sua posição conformista e antireligiosa e seu distinto complexo de Édipo, previsto no desenrolar de suas relações com os personagens femininos do conto. Entretanto, como já brevemente apontamos, a relação entre essas duas características faz-se forte quando pensamos em como eles se emaranham no decorrer da narrativa. O suposto niilismo de Seymour, do homem sem valores, abre espaço para a realização de seus desejos, mas também surge como marca da superação do conceito cristão de destino, da predestinação esculpida por mãos divinas, embora talvez ele próprio não consiga reconhecer como suas ações repercutem

---

<sup>42</sup> No original : "Jane reportait une maternité moyenne sur ses enfants, alors qu'auréolée de myriades embryonnaires, Emily montait au zénith resplendissant des Mères éternelles."

<sup>43</sup> No original : "Il était heureux: la preuve qu'il avait voulu se donner à lui-même avait échoué après avoir eu lieu." A prova sendo, portanto, o fracasso do relacionamento com Jane.

em sua vida. Não podemos esquecer que foi o caso *extraconjugal* de Seymour com Jane Spencer que causou o fim de sua separação de Mammily – a comparação com a bomba nuclear representa com clareza e força os impactos de tal ruptura.

No reconhecimento de tal feito,

O remorso de ter desperdiçado a sua vida criava um nó em sua garganta, lhe agitava as entranhas. "Eu perdi a minha vida por nada. Por nada! Eu arrisquei tudo por uma sombra. Eu perdi minha vida, perdi minha vida ... "E de repente a angústia do futuro, o medo da inanição, da privação mesmo<sup>44</sup> (WITTKOP, p. 175)

percebemos em Seymour talvez seu primeiro e único reconhecimento do fim que lhe enredou pelas suas próprias mãos.

A problemática da relação entre predestinação e um conceito quase newtoniano da ação e da reação se complica em *Une descente*, porque ela não parece ter fronteiras bem delimitadas. Seria evidente apontar que Seymour traça seu caminho sem nenhuma intervenção de fatores externos a ele, mas parece-nos improvável que a caracterização da cidade de Nova Iorque, como excludente por natureza tenha sido apenas uma tentativa estética da autora, justamente porque ela se une tão adequadamente à ideia da marginalização proposta em *Une descente*. Ao longo do conto, o jogo – o jugo? – entre o interno e externo suscita frequentemente a dialética da liberdade. O conforto na passividade, como percebido em Seymour, poderia ser resultado de sua desistência da liberdade ou seria a liberdade em sua desistência?

O segundo desamparo de Seymour, caracterizado pela morte metafórica de Emily Gordons traz consigo inúmeros outros infortúnios que remetem igualmente a ideia de que o caminho de Seymour já estava traçado e que seu erro “verdadeiramente capital”<sup>45</sup> (WITTKOP, p. 163) em aceitar a imposição do relacionamento Mammily em sua vida, seria apenas o gatilho para o início de sua descida irrefreável para a morte:

---

<sup>44</sup> No original : "Le remords d'avoir gâché sa vie lui nouait la gorge, lui agitait les tripes. « J'ai perdu ma vie pour rien. Pour rien ! J'ai tout risqué pour une ombre. J'ai perdu ma vie, j'ai perdu ma vie..." Et soudain l'angoisse de l'avenir, la peur de la disette, du dénuement même."

<sup>45</sup> No original : "vraiment capitale."

**Tudo desabava ao mesmo tempo. Seymour não via mais o painel de controle.** Atrás dele a estrada lívida corria como uma louca, corria para trás, enquanto ele começava a perseguição da luz de seus próprios faróis<sup>46</sup> (WITTKOP, p. 175, grifo nosso)

A metáfora com o carro não deixa passar despercebido a falta de rumo de Seymour e o caminho que ele ainda deveria seguir. De fato, o que se sucede nas próximas páginas do conto está em muito ligado ao resgate da mãe por parte de Seymour. À primeira vista podemos considerar que o complexo de Édipo representado por Wittkop não ultrapassa o campo da patologia, mas ele se faz presente no conto, porque há atrelamento, amálgama inseparável entre a busca da mãe eterna e o encontro com a morte. A morte primeira da mãe veio como bofetada, mas a segunda surgiu como *tiro no pé*.

---

<sup>46</sup> No original: "**Tout s'écroulait au même temps. Seymour ne voyait plus le tableau de bord.** Devant lui la route livide courait comme une folle, courait à reculons, tandis qu'il donnait la chasse à la lueur de ses propres phares."

## CAPÍTULO III

### Desamparo final

A vida de Seymour agora nos parece perfeitamente alinhada a uma sentença formal de morte cuja leitura põe em movimento as ações dos personagens a fim de tornar visíveis os caminhos tortuosos que levam à contemplação da morte e a sua experimentação. A morte aparece como equalizadora da vida, dos modos de vida, dos atos e das ilusões.

Após o fim do relacionamento com Emily Gordons, Seymour, com 50 anos e desempregado, assiste suas chances de futuro se escorrer por entre suas mãos. O começo da transformação de Seymour, iniciada pela desilusão e pelo medo do futuro, toma novo rumo quando ele atropela e mata um homem desconhecido de madrugada. Mas a descida não para por aí; e do que lhe restara de suas escassas economias, dois alemães com tatuagem de águia, vizinhos de seu quarto no pequeno hotel sujo com cheiro de urina e vômito, roubam-lhe. O que se passa então é a trajetória de Seymour M. Kenneth em meio às calçadas imundas que virão a ser seu novo – e desejado - *habitat*.

#### 3.1 A sociedade underground

Narrativas de descida ao subterrâneo não são inéditas no campo da Literatura e até hoje escutamos os ecos de sua importância na História, principalmente no campo da cultura pop. O espaço subterrâneo carrega consigo o extremo da marginalização e do deslocamento do homem de seu ambiente natural, expulsos por um mundo costumeiramente tecnológico criado pelo próprio homem, um mundo que apenas admite a existência do ser humano em um espaço inteiramente manufaturado. De fato, essas histórias são tão antigas e universais que:

sua estrutura fundamental, a oposição entre superfície e profundidade, pode muito bem estar enraizada na estrutura do cérebro humano. A congruência pode ser explicada pela hipótese freudiana de uma experiência de Édipo que divide os seres humanos em seres conscientes e inconscientes, ou a hipótese de Jung de um inconsciente coletivo. De

qualquer forma, a metáfora da profundidade é uma categoria fundamental do pensamento humano<sup>47</sup> (WILLIAMS, 2008, p. 8).

De fato, a combinação entre as esferas horizontais, os laços que Seymour virá a ter dentro dessa nova sociedade, e as verticais, que apontam cruelmente que existe um mundo superior do qual fomos expulsos, reforça a imagem de um invólucro, mas também de uma escada que nos une ao mundo inferior e cujo espaço precisamos adentrar da mesma forma que nos submergiríamos no nosso próprio inconsciente. Como assim fez Virgílio no inferno, a descoberta do subterrâneo torna-se metáfora para uma jornada de (auto)descobrimento.

Com o advento da Revolução Industrial e do desenvolvimento da mineração, a procura e o adentramento do subsolo configurou-se como a busca da verdade e do poder. Isso se dá porque, até a revolução científica, a imagem central da Terra era aquela da mãe provedora. Essa apresentação era tão importante que, na ficção, aqueles que se aventuravam pelas regiões subterrâneas e submarinas eram tanto *peregrinos espirituais* quanto viajantes do tempo. Assim, descender no espaço seria o mesmo processo de cavar o passado. Vejamos Júlio Verne, por exemplo, em o subterrâneo abrigava até mesmo criaturas pré-históricas. No entanto, a imensidade do tempo, como também do espaço, desperta medo e fascínio, o estremecimento que nasce da apreensão de nossa insignificância e impotência diante o poder do natural.

A exploração mineira<sup>48</sup>, vista como profanação desse âmbito sagrado, era uma forma de punição. A degradação social perpetuada pelo trabalho no subsolo, nesse recinto que exige do homem a artificialidade para que seja possível sua sobrevivência diante dos perigos iminentes, como também o próprio terror psicológico explica porque o submundo era temido e entendido como uma região de aflição e morte. A jornada mítica por entre as entranhas do submundo é terrível justamente porque esse peregrino desce no reino da umidade, da escuridão.

---

<sup>47</sup> No original: their fundamental structure, the opposition of surface and depth, may well be root in the structure of the human brain. The congruence may be explained by the Freudian hypothesis of an Oedipal experience that splits human beings into conscious and unconscious selves, or by the Jungian hypothesis of a collective subconscious. In any case, the metaphor of depth is a primary category of human thought.

<sup>48</sup> Wittkop compara a colônia à cidade sueca de Falun, importante centro industrial do país e conhecida por suas minas de cobre.

A partir desse momento, o lugar íntimo da Terra não poderia mais ser reconhecido como sagrado. Assim, em *Une descente*, os arredores dessa sociedade subterrânea são pavimentados por “calçadas semeadas de emboscadas e imundices”<sup>49</sup> (idem, p. 179), habitada por homens vestidos de “casacos de merda”<sup>50</sup> (idem, p. 179) e por um “enxame de moscas”<sup>51</sup> (idem, p. 184) que compõem a atmosfera que fede e abafa. O sublime do subterrâneo está, na verdade, nesse embate entre o espaço sujo e o sacro, que revela uma estética do sublime, que põe à prova a duplicidade de todas as instâncias e recupera o grotesco como pertencente à arte. Lembremo-nos ainda que Victor Hugo, em *Os miseráveis*, se propõe a estabelecer o vínculo entre o social e lugar do não-ser, caracterizado pelo subterrâneo, através do personagem de Jean Valjean.

A colônia de *hobos*<sup>52</sup> em *Une descente* age como verdadeiro local de exclusão. Como diversas representações do subterrâneo na literatura, sua existência implica um *duplo* da nossa realidade, pois, não apenas mimetiza nosso mundo de leis, mas também remodela relações sociais. Descrito como

parcamente iluminados, degraus de cimento adentravam em espiral o chão até a plataforma de onde descia uma instável escada metálica. Quinze pés abaixo, um duto, o qual não podia-se alcançar sem se curvar, levava a uma segunda escada. Reinava lá dentro um monstruoso calor sufocante, calor úmido que, como nos trópicos, banhava rapidamente o corpo em uma inundação de suores e fazia este lugar ser chamado de Estrada da Birmânia. Os túneis começavam lá, a partir de uma espécie de nave que, não fosse a penumbra, poderia ter recordado a sala de máquinas de algum grande navio, ou melhor, uma infernal basílica<sup>53</sup> (idem, p. 182).

o espaço dos excluídos, onde nem mesmo a polícia ousava adentrar, também possui seu próprio conjunto de leis, “a regra das sombras, tácita, mas misteriosamente transmitida

---

<sup>49</sup> No original : "trottoir semés d'embûches et d'immondices."

<sup>50</sup> No original : "manteau merdoie."

<sup>51</sup> No original : "essaims de mouches."

<sup>52</sup> *Hobo* é uma expressão inglesa que designa um trabalhador migratório ou vagabundo sem-teto, geralmente miserável.

<sup>53</sup> No original: "faiblement éclairés, des degrés de ciment s'enfonçaient en colimaçon dans le sol jusqu'à la plate-forme d'où descendait une branlante échelle métallique. À quinze pieds plus bas, un boyau qu'on ne pouvait franchir qu'en se courbant menait à une seconde échelle. Il régnait là-dedans une monstrueuse touffeur, une chaleur humide qui, comme celles des tropiques, baignait le corps en un instant dans des flots de sueurs et faisait appeler ce lieu la Route de Birmanie. Les tunnels commençaient là, à partir d'une espèce de nef qui, n'eût été la pénombre, aurait pu rappeler la salle des machines sur quelque grand bateau ou plutôt une infernale basilique."



pelas gerações”<sup>54</sup> (idem, p. 185), que exigia que o passado não fosse mencionado – eles apenas se conheciam pelo primeiro nome – e que mulheres não entrassem na colônia. Na realidade, os homens que ali habitavam ignoravam-se; é possível que esse fenômeno se dê, porque, alienados do mundo superior e expulsos do ambiente original, uma nova consciência de si mesmos surja no decorrer de tal processo. Rosalind Williams aponta que:

a perda dos ambientes naturais pode levar a muitas outras perdas menos tangíveis: a sensação degradada da realidade em ambientes onde as coisas parecem ser realizadas por magia, o enfraquecimento dos laços comunitários quando as conexões entre as classes e os indivíduos tornam-se subordinadas às conexões tecnológicas, a diminuição da autonomia pessoal quando o ambiente social torna-se opressivamente autoritário e quando a natureza deixa de pronunciar-se como fonte de autoridade moral independente, a perda de segurança, conforme a crescente complexidade do mundo criado pelo homem e a crescente simplicidade do mundo natural enredam-se para promover a instabilidade e fragilidade; e (talvez o mais grave de todos) a perda de transcendência quando a manutenção do material e as estruturas sociais do mundo construído torna-se o único fim imaginável da vida humana<sup>55</sup> (WILLIAMS, 2008, p. 211 - 2).

Tudo o que compõe o quadro da colônia dos *hobos* indica a desconstrução do homem e dos sentidos que ele havia atribuído a suas relações sócio-afetivas e aos objetos encontrados em seus arredores, “visíveis ou invisíveis, todos os objetos possuíam também um reflexo, autônomo duplo que perambulava pelos túneis e pelas imaginações, suscitando o desejo ou o pavor”<sup>56</sup> (WITTKOP, p. 186).

A duplicidade parece, então, reger o âmbito do subterrâneo, do mundo ora sagrado, ora profano, reconstrução antitética da nossa sociedade e que, embora permaneça sob as sombras, possui canal e ligação direta com “o mundo da luz”<sup>57</sup> (idem,

---

<sup>54</sup> No original: "la règle des ombres, tacite mais mystérieusement transmise à travers des générations."

<sup>55</sup> No original : "the loss of natural surroundings could lead to many other less tangible losses: a diminished sense of reality in surroundings where things seem to be done by magic; the weakening of communal bonds when connections between classes and individuals become subordinate to technological connections; the diminution of personal autonomy when the social environment becomes oppressively authoritarian and when nature ceases to speak as source of independent moral authority; the loss of security as the increasing complexity of the human made world and the increasing simplicity of the natural one mesh to promote instability and fragility; and (perhaps most serious of all) the loss of transcendence when maintenance of the material and social structures of the built world becomes the only imaginable end of human life."

<sup>56</sup> No original : "visibles ou invisibles, tous les objets possédaient aussi un reflet, double autonome qui déambulait dans les tunnels et les imaginations, éveillait le désir ou l'effroi."

<sup>57</sup> No original: "le monde de la lumière."

p. 184). Não é por acaso, portanto, que a relação de Seymour com Sven, poeta caolho de hábitos parasitários e o mais sujo dos habitantes da colônia, encerra-se em dúvida: teria sido Sven o assassino ladrão de óculos? E se, caso a resposta fosse positiva, quais seriam os limites e as possibilidades do homem marginalizado?

Falamos de uma *transformação* em Seymour logo no começo desse capítulo. Ela só é possível, de fato, porque o espaço da marginalização final permite que o protagonista do conto abrace com entrega essa nova etapa inicializada pela morte das mães e que será finalizada pela morte de Seymour. Em *Une descente*, Gabrielle Wittkop recupera não apenas a noção do subterrâneo como útero da Terra, ideia recorrente ao fim do conto, como igualmente evoca a descoberta da verdade na descida ao submundo, novo local onde a degeneração humana se metamorfoseia em reconstrução corpórea e espiritual.

### **3.2. O retorno à mãe**

O retorno à mãe, à natureza original não se constrói, em *Une descente*, somente a partir da dinâmica entre os personagens.

Já mencionamos a maneira pela qual Freud interpreta as relações afetivas como repetições do trauma original do amor advindo do distanciamento da mãe e de sua morte. A mãe é, dessa forma, o centro das patologias eróticas, pois seria objeto original do desejo e da proibição, de onde então surgiria o complexo edipiano. Simultaneamente, a Mãe é recinto tanto da perda suprema quanto da origem; pondo-se enquanto símbolo de regeneração. A iconografia do ideal materno adquire seu poder cultural através de uma *poética do abandono e da ambivalência*, uma vez que a representação erótica da mulher adulta é condicionada a ser um disfarce da mãe morte – e, portanto, virtuosa, pura e, acima de tudo, verdadeira.

Tal poética da vida transforma-se, no contexto da perda da figura materna, uma trajetória, uma problemática da perda, na qual todos os eventos referem-se a essa versão abstrata e romantizada de um objeto morto. A morte da mãe, largamente discutida, por exemplo, na literatura vitoriana, é justamente o caminho tortuoso do reencontro. Lembremo-nos que a comunidade subterrânea invoca a ideia do útero acolhedor que abriga os segredos da natureza; tanto que Francis Bacon que nele devemos procurar a

verdade universal, busca que deve vir, portanto, não da contemplação, mas da ação, da atividade.

A colônia de *Une descente*, “o ventre de um vulcão”<sup>58</sup> (idem, p. 185), também se insere nesse contexto. Tudo o que está envolto por ela se torna alimento para Seymour. Em sua atmosfera, em suas entranhas de “ar mole”<sup>59</sup> (idem, p. 184), ele se sente protegido, abrigado; os mitos que por ali correm, contados raramente pelos seus habitantes, são acolhidos pelo protagonista com o “mesmo espírito com o qual ele tinha acolhido os contos de sua infância.”<sup>60</sup> (idem, p. 188). Nutrido pelas histórias de Sven sobre as *Mães subterrâneas*, pelo ambiente como que aquecido pelas lavas, pelos canos labirínticos, Seymour, agora “besta cavernosa e **embrião** silencioso”<sup>61</sup> (idem, p. 189, grifo nosso), enxerga nos canos, nos ares os seios de Mamãe e Mammily, que jorravam como cataratas ao seu redor. “Ele se sentia bem.”<sup>62</sup> (idem, p. 189)

Enquanto Seymour habita na comunidade subterrânea, ele adota o pseudônimo *Kid* – o mesmo pelo qual Emily lhe chamava. Esse não é um movimento inócuo. Ao admitir-se *criança*, o personagem ratifica sua nova condição de infante nesse lugar materno. A trajetória de Seymour, ao fim do conto, aparece-nos como inexorável, não apenas por motivos que evocam os conceitos de livre-arbítrio ou mesmo resultado das pulsões, como já mencionamos, mas como um retorno essencial à mãe, à busca de uma verdade que é encontrada em um lugar onde suas almas foram “subitamente devolvida(s)”<sup>63</sup> (idem, p. 186). É possível que a criação do arquétipo de um *Kid*, não mais o homem Seymour M. Kenneth, surja na narrativa como estratégia capaz de desvelar a degeneração humana, as relações sociais corroídas que refutam a intimidade do passado e do nome completo – da história de cada ser. Mais ainda, esse nome categórico e categorizador conduz Seymour a assumir a posição de um homem despedaçado, mas que está pronto, destinado a torna-se um *outro*, mudança de estado que virá apenas na Morte final – e que já havia sido iniciada desde o começo do conto e mesmo anunciada em seu título.

A sociedade dos *hobos*, útero convidativo, inteiriça sua existência dual, terrível e sagrada, assim que percebemos como a Morte de Seymour chega lentamente por entre

---

<sup>58</sup> No original : "le ventre d'un volcan."

<sup>59</sup> No original : "[l']air mou."

<sup>60</sup> No original : "même esprit qu'il avait accueilli les contes de son enfance."

<sup>61</sup> No original : "bête cavernicole et embryon silencieux."

<sup>62</sup> No original : "Il se sentait bien."

<sup>63</sup> No original : "soudainement dévolue(s)."

os *steam-pipes* que silvavam em sinfonia com os sons ocos de gotas d'água. Seymour não pode escapar do lhe havia sido designado tanto por sua personalidade, quanto por suas pulsões, se pensarmos na psicologia do destino, e agora, no berço da terra, por uma força incognoscível. A lei imutável da morte apresenta também uma perspectiva edipiana, na qual a descida à morte é o encontro com a mãe.

### 3.3. O retorno último

Existe uma conexão irrefutável entre destino e morte. Quando analisamos as tragédias gregas, poucas são aquelas que não trazem consigo o estigma da morte violenta. De fato, a última figura do destino é o cessar da vida; fenômeno que nenhum de nós pode escapar. Se levarmos em consideração a existência das pulsões e, principalmente, da ação da pulsão de destruição postulada por Freud, então a morte nada mais é do que um mecanismo natural impulsionado pelo embate de nosso inconsciente. Ao procurarmos saciar nossos prazeres, estaríamos desejando nada além do que o estado de paz, o estado inorgânico que parecemos buscar, seja geneticamente, psicologicamente, ou filosoficamente. Para Schopenhauer, por outro lado, na hora da morte todas as forças misteriosas que determinam o destino de um homem e sua fatalidade se unem e entram em ação.

O percurso de Seymour em *Une descente* seria, na realidade, a narrativa do enredamento à lógica da morte, que partiria da morte da sua mãe – de fantasmagoria indubitável – e terminaria em seu próprio fim. O *pathos* e a arte, e especialmente a literatura de Gabrielle Wittkop, estão sempre unidos em intensidade, na qual podemos apreender e contemplar nossa (i)mortalidade em cada novo gesto. Para Heidegger, em suas primeiras reflexões, a morte é algo a ser atingida, se colocando como possibilidade fundamental para alcançarmos a totalidade, e, logo, a autenticidade, de nossa vivência. Seria possível, para o ser humano, se realizar se ele soubesse que a finitude de sua existência na Terra é sem sentido? Como então evitar a verdadeira crise de valores, como não pode fazer Seymour, e a resignação do niilismo?

A familiaridade com a morte é uma forma de aceitação da ordem da natureza. Nela, o homem encontra-se com as leis naturais e finalmente torna-se consciente de si. Não é por acaso que a maneira pela qual enxergamos o fim da vida mudou

drasticamente – e ainda muda – com o decorrer dos séculos. Isso porque ela é também reflexo do social:

Não é inútil lembrarmos que a modernidade capitalista contemporânea submete a morte a um triplo processo de *racionalização burocrática* (controle e gestão dos fluxos tanáticos – do suicídio à eutanásia passando pelas práticas médico-legais), da *mercantilização generalizada* (cálculo de custos, retorno de investimentos nos múltiplos serviços funerários) e de uma ‘*deformalização*’ cultural, para retomar a expressão de Norbert Elias, que assim apontou a desritualização e em definitivo a dessocialização da morte em benefício de um tipo de concepção solipsista e ‘monádica’ da morte<sup>64</sup> (BROHM, 2008, p. 16).

A atitude antiga, na qual a morte era tanto familiar quanto próxima oferece um poderoso contraste à nossa sociedade onde morrer é tão assustador que nem sequer ousamos mencionar seu nome.

A morte em Wittkop não supõe o definitivo nem o limitador. No local da morte de seu protagonista, a escritora consegue aliar todos os fantasmas de Seymour – os da humanidade mesmo – ao reproduzir a morte como um encontro fadado com a mãe, com uma verdade única que talvez ele estivesse procurando sem reconhecer como tal. Encontrado morto em posição fetal, o final da trajetória de Seymour centraliza a questão do renascimento, da ressignificação na morte.

Parece existir uma relação imensamente delicada e complexa entre Seymour e a caracterização física de seu corpo no conto. Posto como imagem do fracasso, por seu ventre avantajado e sua aparência pouco confiável, ele é submetido a uma mudança, que, para nós, vai muito além da simples descaracterização do personagem:

atualmente mole, sua barriga inchou, esférica. A cabeça em forma de bola veio também com uma testa que até então ele nunca tinha tido e que subjugava os óculos, castrando-os. À cada dia, suas pernas se dobravam um pouco mais e ele gostava bastante de manter cruzadas sob

---

<sup>64</sup> No original : "Il n'est pas inutile de rappeler que la modernité capitaliste contemporaine soumet la mort à un triple processus de *rationalisation bureaucratique* (contrôle et gestion des flux thanatiques – du suicide à l'euthanasie en passant par les pratiques médico-légales), de *marchandisation généralisée* (calcul des coûts, retours sur investissements dans de multiples services funéraires) et de "*déformalisation*" culturelle pour reprendre l'expression de Norbert Elias qui a ainsi pointé la déritualisation et en définitive la désocialisation de la mort au profit d'une sorte de conception solipsiste ou "monadique" de la mort."

o colo duas pequenas patas, frágeis e finas como as das rãs<sup>65</sup>  
(WITTKOP, p. 189)

A deformação do corpo de Seymour é apenas a etapa *visível* e concreta de um processo de modificação de sua essência em si. Poderíamos considerar que essa metamorfose é majoritariamente negativa, uma vez que completa o ciclo da destruição do homem pela dura marginalização, mas nela é embutida, por Wittkop, o núcleo de uma restauração espiritual que perpassa o campo do físico. Da mesma forma que o psicológico de Seymour se refletia em seu corpo, esse transmutado quase-cadáver revela o poder do caminho à morte. A significância desse movimento culmina no fato de que Seymour morre, violentamente asfixiado, com seu rosto carcomido por ratos, “os ratos haviam devorado o rosto, mas não todo”<sup>66</sup> (p. 190), pois, como bem aponta José Gil, “sem o rosto não há fundura subjetiva que absorva o excesso de significado dos signos linguísticos” (GIL, 1997, p. 166). Isto é, o homem sem rosto, talvez ainda complementado a ideia do arquétipo *Kid*, equivale a ninguém.

Entretanto, Gabrielle Wittkop não sujeita seu protagonista a uma nadificação vazia. Pelo contrário, a marca de sangue que Seymour projeta no chão de cimento *acolhia* “com palavras a sombra a qual ele havia se tornado para sempre”<sup>67</sup> (idem, p. 190). Esse acolhimento insere-se na personalidade passiva de Seymour, mas principalmente nesse movimento soturno e sorrateiro do destino que tentamos revelar ao longo desse trabalho. É, possivelmente, na morte, que *Kid* recupera seu lado mais humano, mais agente. A decomposição do corpo é o sinal último do fracasso do homem, mas esse sobretudo macabro da morte torna tal fracasso em um novo fenômeno, e do corpo morto cria-se vida. Não é coincidência, então, que o protagonista reconquista seu nome completo após ter passado, desde sua vinda à colônia, uma temporada como uma criança perdida, “eles reganharam o canto da Seymour M. Kenneth e repartiram sem uma palavra o conteúdo de sua caixa”<sup>68</sup> (idem, p. 191). A perda de seus óculos, símbolo de acuidade visual, da capacidade à melhor discernir, provavelmente roubados, também incute a reconstrução do ser, da passagem ao tudo dentro do nada. A morte

---

<sup>65</sup> No original : "mou à présent, son ventre se gonflait, sphérique. Une tête en boule lui venait aussi avec un front que jusqu'alors il n'avait jamais eu et qui surplombait les lunettes en les castrant. Chaque jour, ses jambes se pliaient un peu plus et il aimait bien tenir croisées sur sa poitrine deux petites pattes, fragiles et déliées comme celles des grenouilles."

<sup>66</sup> No original : "les rats avaient dévoré le visage mais non tout."

<sup>67</sup> No original : "par des mots l'ombre qu'il était enfin pour toujours devenu."

<sup>68</sup> No original : "ils regagnèrent le coin de Seymour M. Kenneth et se partagèrent sans mot dire le contenu de son carton."

torna-se a ocasião onde o homem é capaz de alcançar a consciência de si. De recuperar seu nome.

Wittkop cria na morte as possibilidades dos vivos. Mais ainda, através do fim de sua narrativa, ela recupera a concepção do século XVIII de que a sociedade é composta tanto dos mortos quanto dos seres vivos, o primeiro sendo um reflexo anacrônico do segundo. Morto e carregado por seus companheiros de colônia, “Ihes foi preciso mais de três horas para arrastá-lo, içá-lo até os arredores de Waldorf-Astoria, por um caminho que eles raramente utilizavam juntos”<sup>69</sup> (idem, p. 190), Seymour retorna finalmente ao mundo da luz, aquele que o havia expulsado há tão pouco tempo atrás. Ao quebrar a fronteira imaginária que divide o mundo inferior e o superior, ele quebra também com a lei implícita de homens vivos e cadáveres não podem viver em um mesmo ambiente. Lembremo-nos que os homens da Antiguidade temiam os mortos e mantinham solene distanciamento deles; em Roma, a Lei das doze Tábuas proibia o enterro dentro dos limites da cidade; o subsolo de Paris do século XIX, longe da cidade em desenvolvimento, preservava os corpos à distância. Voltar à luz apresenta-se como o caminho único do peregrino da escuridão que finalmente foi capaz de encontrar-se. “Tudo retornava à ordem das coisas”<sup>70</sup>. (idem, p. 189)

---

<sup>69</sup> No original : "il leur fallut plus de trois heures pour le traîner, le hisser jusqu'aux communs du Waldorf-Astoria, par un chemin que rarement ils empruntaient ensemble."

<sup>70</sup> No original: "Tout rentrait dans l'ordre des choses."

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desse trabalho tentamos dar forma explícita a o que havíamos concebido como destino no conto *Une descente* de Gabrielle Wittkop. O conto de pouco mais de trinta páginas narra a trajetória de Seymour, um homem que marginalizado por diversas esferas exteriores, como as pessoas ao seu redor e o mesmo o ambiente que lhe cerca, mas que sofre igualmente pela passividade de seu caráter, que o impede de adquirir consciência desse paulatino processo de decaída. É possível pensar que o destino, enunciado de forma tão determinante pelo Oráculo nas tragédias, simbolize o inconsciente, a força da pulsão no centro do conteúdo latente do sujeito, como algo que escapa a ele e do qual não se tem controle. Esse sujeito do inconsciente que tenta dar destino a essa linguagem por meio de sintomas, atos falhos, sonhos, chistes, esquecimentos.

Foi-nos preciso evocar questões de liberdade e individualidade frente à crise de valores que Seymour parece exemplificar. Ao homem niilista o tudo é nada e, para ele, nenhum curso de vida merece o prêmio da inquietação, da revolta. Talvez retrato extremo da difícil escolha entre o ser e o não-ser contemporâneo, poderíamos estender e entender a existência de Seymour como um homem impelido e destruído pela *náusea* que se alastra na sociedade capitalista ocidental.

Ainda assim, em Seymour a nadificação desemboca no conceito puro de Mãe, mãe eterna, mãe subterrânea, que o envolve pelos braços. Mas a boca que beija é a mesma que esgarra e é no subsolo provedor que o protagonista encontra a Morte final, verdade única e universal. A questão da individualidade de Seymour é transformada pela compreensão wittkopiana de morte e levada ao transcendente ao modificar a marginalização em uma poética da vida. Escrever sobre a morte, fenômeno fora de simples taxionomias, como afirma Blanchot, é a busca de uma força imanente, consoladora e ilusória capaz de conferir ao cessar do existir algum sentido. No que aniquila, desejamos construir.

Como análise primeira do conto de Wittkop, centramo-nos principalmente no desenvolver da importância da figura materna em *Une descente* – temática igualmente predominante em grande parte da obra da escritora francesa -, mas é bem verdade que a narrativa de Seymour pode ser entendida por outras esferas. Tocamos brevemente sobre



o assunto ao trazer à tona a ideia de *marginalização*, porém ela poderia ser analisada sobre a perspectiva da evolução tecnológica do mundo, sendo facilmente fundada pela própria existência da sociedade subterrânea, mas também pelas inúmeras referências à marcas e produtos presentes no conto. A descrição da loja de sapatos como um mausoléu não poderia passar despercebida.

Entretanto, aqui, procuramos desvelar o incomum do texto de Wittkop, e de seu estilo, na proeminência de um destino complexo, não instaurado por entidades divinas, mas pela intrincada teia do inconsciente e de sua relação com o exterior. A ligação entre mãe, vida e morte desvelou-se em si mesma não apenas pelos conceitos evocados pela psicanálise, mas pelo estilo wittkopiano que parece reproduzir uma sede de ressurreição em seu tratamento da morte. Se entendimento de vida e morto não como instâncias separadas mas complementares já é corpo comum na literatura e no mundo, Wittkop consegue ascendê-la ao infinito humano; um infinito delicado que rompe os limites do viver e do morrer – e do viver para morrer.

## REFERÊNCIAS

### I – Bibliografia Básica:

- AGARD, Walter. Fate and freedom in greek tragedy. In: **The classic journal**. University of Wisconsin. Vol. 29, No. 2, p. 117-126, Novembro, 1933.
- ARIÈS, Philippe. **Essais sur l'histoire de la mort en Occident : du Moyen à nos jours**, Paris : Seuil, 1975.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Martin Claret, 2003.
- BICCA, Luiz. **O mesmo e os outros**. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.
- BLANCHOT, Maurice. **L'espace littéraire**. Paris: Éditions Gallimard, 1955.
- BROHM, Jean-Marie. **Figures de la mort: perspectives critiques**. Paris: Éditions Beauchesne, 2008.
- CANDIDO. **O personagem de ficção**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- CANUEL, Mark. **The shadow of Death: literature, romanticism, and the subject of punishment**. Princenton: Princenton University Press, 2007.
- COSTA, Alexandre. **Thánatos: da possibilidade de um conceito de morte a partir do Lógos Heraclítico**. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 1999.
- CRITCHLEY, Simon. **Very little...Almost nothing: Death, Philosophy, Literature**. Nova Iorque: Routledge, 2004.
- FREUD, Sigmund. **Psicologia das massas e análise do Eu e outros textos**. Obras completas, vol.15. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **História de uma neurose infantil ("O homem dos lobos"), Além do princípio do prazer e outros textos**. Obras completas, vol.14. Trad. Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.
- GIL, José. **Metamorfoses do corpo**. Relógio d'Água Editores. Lisboa, 1997.
- GOTLIB, Nadia. **Teoria do conto**. 11a ed. São Paulo : Ática, 2006.
- GORRARA, Claire. **The Roman noir in post-war French culture: dark fictions**. Oxford: Oxford University press, 2003.
- GREEN, André. **The Tragic Effect: The Oedipus Complex in Tragedy**. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.
- HAYES, M. Hunter. **Understanding Will Self**. South Carolina: University of South Carolina Press, 2007.
- JOHNSON, A; PRICE-WILLIAMS, D. **Oedipus Ubiquitous: The Family Complex in World Folk Literature**. Stanford University Press, 1996.
- KEITLEN, Seymour. **The Oedipus Complex: A Philosophical Study**. Virtualbookworm.com Publishing, 2003.
- LIMON, John. **Death's Following: Mediocrity, Dirtiness, Adulthood, Literature**. Fordham University Press, 2008.
- LYOTARD, Dolorès. **Albert Camus contemporain**. Lille : Presses Universitaire du Septentrion, 2009.
- MAY, Charles E. **The short story: the reality of the artifice**. Nova Iorque: Routledge, 2002.
- MÉTRY, E ; FOEHR-JANSSENS, Y (org.). **La fortune thème, représentation, discours études**. Genève : Librairie Droz, 2003.

- NIETZSCHE, F. **O nascimento da tragédia**. Tradução Jaco Guinsburg. São Paulo: Companhia de Bolso, 2007.
- \_\_\_\_\_. **A gaia ciência**. Tradução Paulo Cesar de Souza. São Paulo: Companhia de Bolso, 2012.
- PÂTEA, Viorica (org.). **Short Story Theories: a twenty-first-century perspective**. Nova Iorque: Editions Rodopi, 2012.
- POE, Edgar Allan. **Poemas e Ensaios**. Trad. Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. 3. ed. revista.
- ULFERS, F.; COHEN, M. **Nietzsche's Amor Fati: The Embracing of an Undecided Fate**. The Nietzsche Circle, June 2007.
- ROUDINESCO, E.; PLON, M. **Dicionário de psicanálise**. São Paulo: Jorge Zahar, 1998.
- SCHOPENHAUER, A. **Mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto editora, 2001.
- SMITH, Robert R. **Death-drive: Freudian hauntings in Literature and Art**. Edinburgh University Press, 2010.
- SULLIVAN, E.D. **Maupassant et la nouvelle**. In: Cahiers de l'Association internationale des études françaises, Volume 27, Número 27, pp. 223-236, 1975.
- WILLIAMS, Rosalind. **Notes on the Underground: An Essay on Technology, Society and the Imagination**. New edition. The MIT Press Cambridge, Massachusetts London, England, 2008.
- WINTHER, P.; LOTHE, J; SKE, H. (org.) **The art of Brevity: Excursions In Short Fiction Theory And Analysis**. Columbia: University of South Carolina Press, 2004.

## II- Obras de Gabrielle Wittkop:

- WITTKOP, Gabrielle. **Le nécrophile**. Paris: Éditions Verticales, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Sérénissime assassinat**. Paris: Éditions Verticales, 2001.
- \_\_\_\_\_. **La Marchande d'enfants**. Paris: Éditions Verticales, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Les Départs Exemplaires**. Paris: Édition Verticales, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Le sommeil de la raison**. Paris : Éditions Verticales, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Almanach perpetuel des harpies**. Lagrasse: Verdier, 2002.
- \_\_\_\_\_. **Hemlock**. Paris: Presses de la Renaissance, 1988.
- \_\_\_\_\_. **Nouveaux mémoires de l'Abbé de Choisy habillé en femme, pour servir de supplément aux modes du Grand Siècle**. Dijon : Les presses du réel, 2002.

## III. Outras obras literárias citadas :

- CAMUS, Albert. **L'étranger**. Paris: Gallimard, 1971.
- DOSTOIEVSKI. **Os irmãos Karamazov**. Tradução de Herculano Villas-Boas. São Paulo: Martin Claret, 2013.
- FAULKNER, William. Uma rosa para Emily. Trad. Lia Corrêa Dutra. In: **O Livro de Ouro dos Contos Norte-Americanos**. Coordenação de Vinícius de Moraes. Rio de Janeiro: Tecnoprint, p. 300-306.
- HUGO, Victor. **Notre-Dame de Paris**. Paris : Pocket, 2013.
- IZZO, Jean-Claude. **Le soleil des mourants**. Paris : Flammarion, 1999.

SHAKESPEARE, W. **Hamlet**. Nova Iorque: Modern Library Classics, 2008.  
ROZENFARB, Michèle. **Vagabondages**. Paris: Gallimard, 2000.  
SELF, Will. **The Sweet Smell of Psychosis**. Nova Iorque: Grove Press, 1999.

#### IV - Referências Eletrônicas:

Gabrielle Wittkop : celle qui sentait le souffre,

<http://lecridelavirgule.free.fr/index.php/2010/02/01/gabrielle-wittkop-celle-qui-sentait-le-souffre/>

<http://www.liberation.fr/livres/0101191101-gabrielle-wittkop-comment-j-ai-echappe-aux-tigres-mais-les-enfants-et-les-bien-pensants-n-echappent-pas-a-ses-coups-de-griffes-a-76-ans-la-meme-flingueuse-naguere-auteur-du-necrophile-publie-trois-nou>

## ANEXO I.

### I. Personagens principais:

Personagem	Características Físicas	Características Morais
Seymour M. Kenneth	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 45 anos;</li> <li>• Barrigudo;</li> <li>• Média estatura;</li> <li>• Cabelos loiros escuros;</li> <li>• Nariz reto;</li> <li>• Voz suave, gestos fluidos;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Sem energia, vontade;</li> <li>• Negligência em relação à vida;</li> <li>• Sem religião;</li> <li>• Ameaçado de deriva;</li> <li>• Conformista;</li> <li>• Não transmite confiança;</li> </ul>
Emily Gordons	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bela mulher;</li> <li>• Parecia a estátua da liberdade;</li> <li>• Loira oxigenada;</li> <li>• Voz poderosa;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Transmite segurança;</li> <li>• Recém divorciada;</li> <li>• Proprietária de uma loja de sapatos;</li> <li>• Dominadora (também na cama);</li> <li>• Mantém um relacionamento de cinco anos com Seymour</li> </ul>
Jane Spencer	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 33 anos;</li> <li>• Dedão do pé maior do que o comum;</li> <li>• Origem irlandesa;</li> <li>• Cabelos castanhos;</li> <li>• Rosto de expressões gentis;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Viúva católica;</li> <li>• Cliente da loja de sapatos;</li> <li>• Mãe de dois filhos;</li> <li>• Mantém um caso com Seymour por seis meses;</li> </ul>
Sven	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Enxergava apenas com um olho;</li> <li>• Cheirava a carniça;</li> <li>• O mais sujo dos mendigos;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Proclamava-se poeta;</li> <li>• O único que evocava o passado;</li> <li>• Vivera em Capri;</li> <li>• Repetia-se sempre;</li> </ul>

### II. Personagens secundários:

Personagem	Características Físicas	Características Morais
Mãe de Seymour	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Viúva;</li> <li>• Dona de um café decadente;</li> <li>• Morreu quando Seymour tinha vinte anos;</li> <li>• Chamada de <i>Mummy</i></li> </ul>

		por Seymour;
Pai de Seymour	-	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Policial</li> <li>• Morto engasgado por ossos de um bacalhau;</li> </ul>
Marco Ferrandi	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Bem vestido;</li> <li>• Caspas na roupa;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Negociante de Emily;</li> </ul>
Pedestre	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vestido de um <i>pullover</i> bege;</li> <li>• Grandes olhos abertos;</li> <li>• Cérebro por cima dos ombros;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Atropelado por Seymour ;</li> </ul>
Homem	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Cabelos brancos;</li> <li>• Usava uma viseira branca de tênis;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Dono do hotel;</li> </ul>
Dois alemães	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Esfarrapados;</li> <li>• Ambos possuíam tatuagens de águias nos braços;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Vizinhos de quarto;</li> <li>• Ofereceram vermute à Seymour e roubaram sua carteira;</li> </ul>
Homem mascarado	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Rosto avermelhado;</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>Hobo</i>;</li> <li>• Desinfetava constantemente o ar a seu redor;</li> <li>• Apresenta a Seymour a colônia subterrânea.</li> </ul>